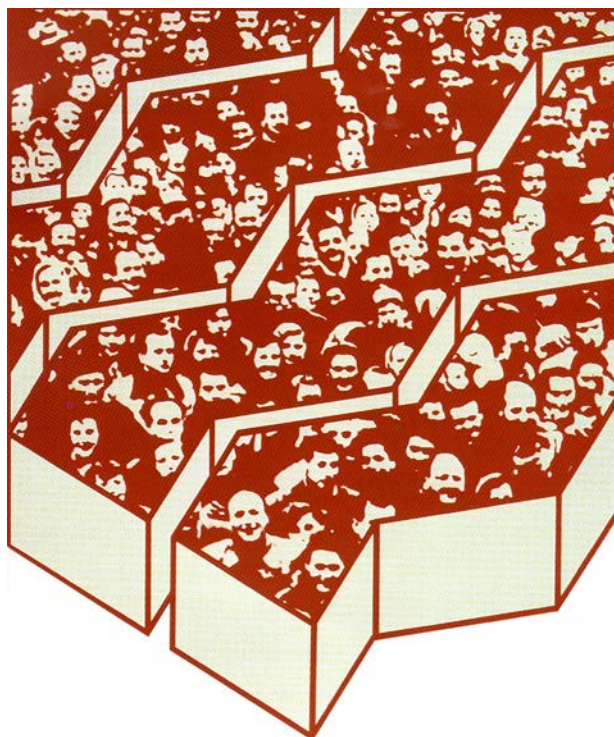


e  
a

# VI ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE HISTÓRIA DA ARTE E SUAS FRONTEIRAS

2010



Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca do IFCH - Unicamp.

---

En 17 VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2010, Campinas, SP.  
História da Arte e suas fronteiras: atas do VI EHA, de 30 de novembro a 03 de dezembro de 2010 / Breno Faria, Fanny Lopes, Fernanda Marinho, Isabel Hargrave, Martinho Alves da Costa Junior, Raphael Fonseca, Stela Politano (organizadores).  
Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2010.

ISBN 978-85-86572-47-0

1. Arte - História. 2 Crítica de Arte

I. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. II. Título.

CDD 709

701

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte - História	709
2. Crítica de Arte	701

---

# VI ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE

## HISTÓRIA DA ARTE E SUAS FRONTEIRAS

de 30 de novembro a 3 de dezembro de 2010  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP

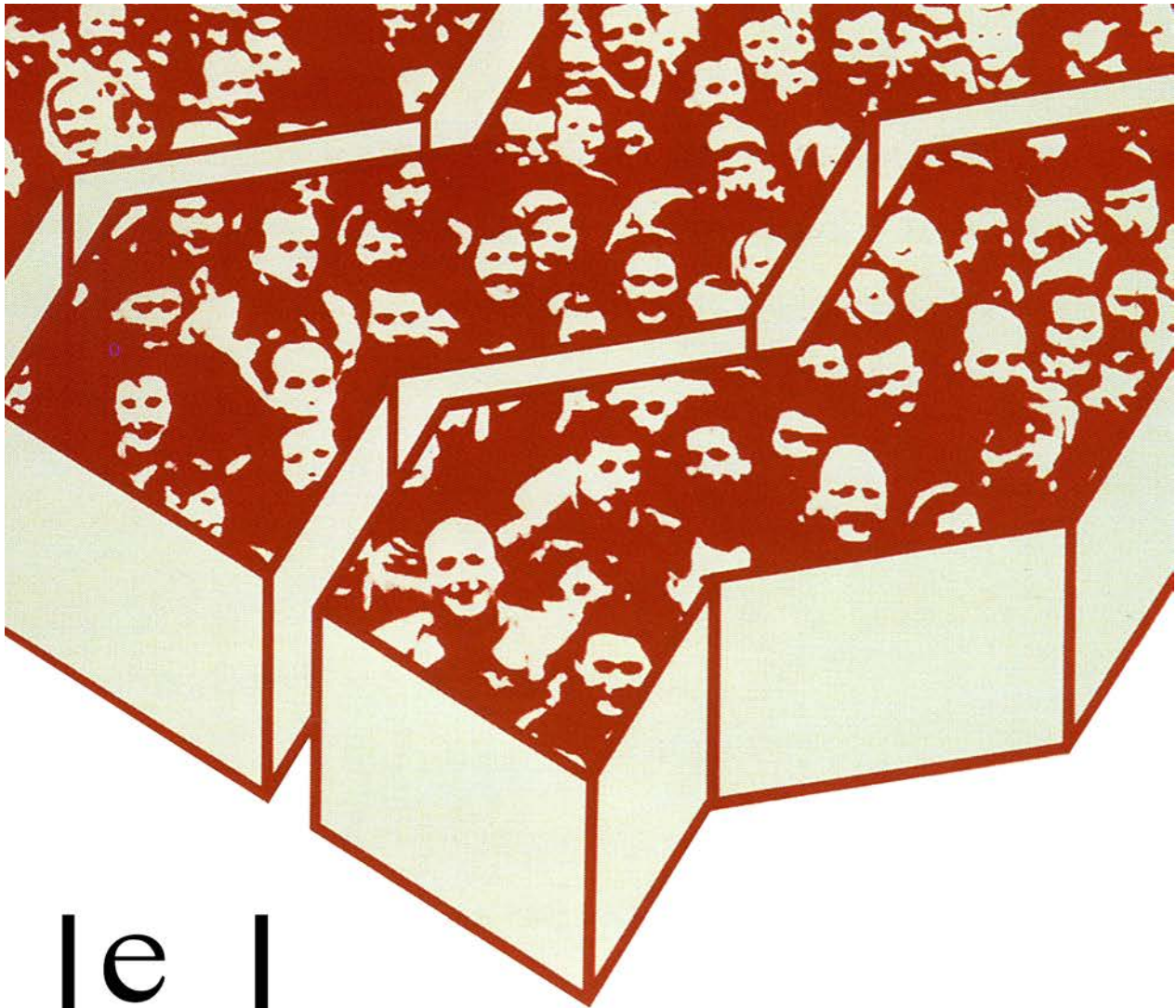
### ORGANIZADORES

Breno Faria  
Fanny Lopes  
Fernanda Marinho  
Isabel Hargrave  
Martinho Alves da Costa Junior  
Raphael Fonseca  
Stela Politano

### APOIO

FAEPEX  
PREAC  
Secretaria de Evntos - IFCH

Campinas - São Paulo  
2011



e  
a

## VI ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE “HISTÓRIA DA ARTE E SUAS FRONTEIRAS”

30 DE NOVEMBRO A 03 DE DEZEMBRO DE 2010

Local: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas  
Auditórios I e II

<http://www.unicamp.br/chaa/cha>  
[chaa.unicamp@gmail.com](mailto:chaa.unicamp@gmail.com)

Realização:

**IFCH**  
Programa de pós-graduação  
em História  
Secretaria de eventos



UNICAMP



PREAC



## APRESENTAÇÃO

O Encontro de História da Arte é um evento que surgiu em 2004 a partir da iniciativa do corpo discente do Programa de Pós-graduação em História do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Desde a sua primeira versão, visou abrir espaço para debates e proporcionar interação entre as diversas áreas voltadas ao estudo da produção artística, de modo a incentivar e divulgar novas pesquisas no meio acadêmico e no âmbito da sociedade em geral. O EHA surge da necessidade de favorecer as discussões e questões teóricas de um campo de estudos relativamente novo no Brasil, o da história da arte, propondo-se a reunir e divulgar pesquisas em história da arte de todo o país.

Para a sexta edição o tema é História da Arte e suas fronteiras. A palavra “fronteira” suscita uma reflexão sobre os limites do campo ou, visto por outro ângulo, a sua expansão. Apesar de não ser uma questão propriamente nova, têm ganhado recentemente espaço e relevância dentro das pesquisas da área. De que modo a história da arte pode inserir dentro de seu leque de estudos elementos, por exemplo, da publicidade, da história em quadrinhos e da “cultura de massa”? Somado a isso, como outras áreas do conhecimento que lidam com esses elementos podem contribuir para ou podem se valer da história da arte? Discute-se aqui uma “história das imagens” em detrimento de uma história da arte.

Evocando outra acepção do termo “fronteira”, propõe-se pensar a temática dos limites geográficos e temporais. Pressuposto tradicional do trabalho do historiador da arte esses temas são revistos criticamente gerando novos paradigmas para a abordagem das manifestações artísticas. Nesse contexto, repensadas as categorias de “regional” ou “nacional” para os métodos da disciplina, emergem novos conceitos como o de “história da arte global”, que tendem a dissolver tais fronteiras. Paralelamente a isso, seria possível questionar também as fronteiras de uma história da arte geralmente pautada em uma sucessão temporal de estilos e de escolas artísticas.

Seguindo a tendência dos eventos anteriores, o tema de nossa reunião em 2010 objetiva ser amplo o bastante para abranger diversas áreas da história da arte atual, pensada em sua relação com as políticas públicas e com as diversas instituições culturais nacionais e estrangeiras. Assim, um dos objetivos do encontro é favorecer um intercâmbio com as demais áreas que gerenciam o patrimônio público de forma a estreitar trocas e incentivar pesquisas multidisciplinares.

# ÍNDICE

A fotografia de Alair Gomes: o fascínio pelo corpo masculino .....	13
ALINE FERREIRA GOMES	
Jean-Pierre Chabloz e a Campanha de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (1943): cartaz e estudo preliminar em confronto .....	21
ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES	
O Labirinto, o Barracão e a Nova Babilônia.....	28
ANA CAROLINA FRÓES RIBEIRO LOPES	
D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal: A investigação da imagem pública por meio da análise iconográfica.....	36
ANA FLORA GUIMARÃES MURANO	
As coleções Matarazzo no acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil.....	45
ANA GONÇALVES MAGALHÃES	
Artes plásticas e outras questões de “segunda ordem”: sobre a política cultural na URSS durante os anos 20.....	54
ANGELA NUCCI	
Roberto Longhi e Eugenio Battisti, contrapontos sobre perspectiva e pintura em Piero della Fran- cesca.....	61
ANNIE SIMÕES ROZESTRATEN FURLAN	
Promesseiros de Belém do Pará como portadores de modelos arquitetônicos: aproximações ao imaginário e à representação da arquitetura .....	67
ARTUR SIMÕES ROZESTRATEN	
ARTE e POLÍTICA em trânsito: BIENNAIS DO MERCOSUL .....	75
BIANCA KNAAK	

A arte do vale do Jequitinhonha no século XVIII: estudo das pinturas sobre madeira em minas novas e chapada do norte (minas gerais) .....	84
CARLA MABEL SANTOS PAULA	
A ARTE NA ENGENHARIA DO SÉCULO XIX: Ornamento e estética arquitetônica nas obras de infra-estrutura urbana .....	93
CAROLINA BORTOLOTTI DE OLIVEIRA	
As Igrejas cearenses do século XIX nas aquarelas da Comissão Científica de Exploração: fontes para formação de uma cultura figurativa .....	103
CLÁUDIO JOSÉ ALVES	
Complexidades envolvidas na conservação de uma obra de arte contemporânea .....	110
CONCEIÇÃO LINDA DE FRANÇA	
AMANDA C. A. CORDEIRO	
KLEUMANERY DE MELO BARBOZA	
LUIZ ANTÔNIO CRUZ SOUZA	
Entre Darwin e Ruskin: Charles Frederick Hartt e a evolução no ornamento .....	120
DANIELA KERN	
Cantaria - entre fronteiras de campos de estudo.....	127
DANIELA VIANA LEAL	
MÔNICA CIANFARANI	
Transformação e consolidação do gênero opéra-comique a partir da Querelle des Bouffons..	133
DENISE SCANDAROLLI	
Entre a cidade real e a cidade ideal: agentes e representações de Mariana –MG (1711-1808) ..	139
DIOGO FONSECA BORSOI	
Vocabulário Landi: um álbum de ornamentos para Belém .....	146
DOMINGOS SÁVIO DE CASTRO OLIVEIRA	
Notas sobre Raul Pompéia e a crítica de arte .....	158
ÉDER SILVEIRA	

Câncer: um diálogo entre o cinema e as artes visuais.....	164
ELIZABETH MARIA MENDONÇA REAL	
Dan Graham: olhar   corpo, vidro   espaço, cotidiano   cidade.....	170
FÁBIO LOPES DE SOUZA SANTOS	
RAFAEL GOFINET DE ALMEIDA	
Orlando Farya e a captura de pequenas narrativas .....	176
FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA	
Lo Staffato, de Giovanni Fattori à luz da “epistemologia do negativo” de Eugenio Battisti.....	181
FERNANDA MARINHO	
Derivações e Recriações na obra de José Oiticica Filho .....	189
FERNANDA MITSUE SATAKE	
Modelos de pinturas de Benjamin Mary utilizados na Flora Brasiliensis .....	198
HEITOR DE ASSIS JÚNIOR	
Sofonisba Anguissola (1532/38-1625): uma pintora italiana no Renascimento espanhol.....	211
ISABEL HARGRAVE	
O desenho e os cômodos na vila Foscari de Palladio.....	220
JOUBERT JOSÉ LANCHÁ	
A atemporalidade do vestuário botticelliano e sua recepção na historiografia artística.....	231
LARISSA SOUSA DE CARVALHO	
Uma análise sobre os Jeroglíficos de Nuestras Postrimerias .....	241
LETÍCIA ROBERTO DOS SANTOS	
Do pictorial ao moderno sem fronteiras: práticas fotográficas de vanguarda a serviço da fotografia amadora.....	247
LUCAS MENDES MENEZES	
O Bel Canto e seus Espaços.....	255
LUCIANO SIMÕES SILVA	
DENISE SCANDAROLLI	

Lívio Abramo no Paraguai: arte e diplomacia cultural a partir dos anos 60 .....	261
M MARGARIDA C NEPOMUCENO	
Considerações sobre a pintura de retrato de Paris Bordon .....	268
MAÍRA CANINA SILVESTRIN	
Monvoisin no Salon de 1859: índios, mestiçagem e pessimismo.....	279
MARALIZ DE CASTRO VIEIRA CHRISTO	
Os novos museus e a estética na contemporaneidade.....	287
MARCEL RONALDO MORELLI DE MEIRA	
Olhares inocentes à jogos de sedução – a composição do feminino na arte de Oscar Pereira da Silva.....	293
MARCELA REGINA FORMICO	
Espaços que traem: as locações como citações visuais em Senso, de Visconti.....	303
MARCELO DA ROCHA LIMA DIEGO	
As transformações na arquitetura rural paulista pré-moderna.....	312
MARCELO GAUDIO AUGUSTO	
Flávio de Carvalho e a febre do corpo .....	321
MARCELO TÉO	
Anselm Kiefer: paisagem, memória e ruínas nas megalópolis.....	330
MÁRCIA HELENA GIRARDI PIVA	
Tempo e espaço entrelaçados: a trama e a urdidura discursiva de Herman Braun-Vega.....	337
MARIA LUIZA CALIM DE CARVALHO COSTA	
Interloquções entre arquitetura e arte: Uma leitura do manifesto “The Manhattan Transcripts” de Bernard Tschumi .....	344
MARILIA SOLFA	
Para além da exibição: um museu dentro da academia.....	351
MARIZE MALTA	



<i>Fin-de-siècle</i> : Luxúria, morte e prazer .....	357
MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR	
Fronteira e diálogo na arte japonesa .....	370
MICHIKO OKANO	
A Face de Judas: de Rubens ao Aleijadinho e Mestre Ataíde.....	381
PEDRO QUEIROZ LEITE	
Recife lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias .....	391
RAQUEL CZARNESKI BORGES	
A dissimulada crítica de arte de Pietro Aretino a Michelangelo .....	398
REJANE MARIA BERNAL VENTURA	
Limiares possíveis: retratos da artista Catherine Opie.....	402
RENATA BIAGIONI WROBLESKI	
A I Bienal de São Paulo ou Pré Bienal de 1970.....	409
RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO	
Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990 .....	417
RICARDO FABBRINI	
Redescobrimto do Brasil: A Carta de Pero Vaz de Caminha (1971) de Glauco Rodrigues....	429
ROBERTA RIBEIRO PRESTES	
Expressões de tropicalidade na pintura dos viajantes, na fotografia de paisagens e na literatura brasileira do século XIX – contrapondo olhares.....	434
SOLANGE DE ARAGÃO EULER SANDEVILLE JÚNIOR	
Retratos de Mário de Andrade: catálogo da iconografia dedicada ao escritor.....	445
TAMENY ROMÃO	
Surrealismo e Modernismo: experiências surrealistas na arte brasileira 1920-1940.....	452
THIAGO GIL	

Carlos Julião e o mundo colonial português .....	460
VALÉRIA PICCOLI	
Gordon Matta Clark e a alquimia do espaço.....	468
VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE	
Olhares contaminados: leituras de Oswaldo Goeldi.....	472
VERA BEATRIZ SIQUEIRA	
Litografia brasileira contemporânea e imagem apropriada: os casos de Darel e Lotus Lobo....	480
VITOR HUGO GORINO	
Richard Serra e Frank Gehry no espaço público da cidade.....	484
WILSON FLORIO	



## A FOTOGRAFIA DE ALAIR GOMES: O FASCÍNIO PELO CORPO MASCULINO<sup>1</sup>

Aline Ferreira Gomes<sup>2</sup>

Palavras-chaves: fotografia; corpo; masculinidade; erotismo; história da arte.

Alair Gomes nasceu na cidade de Valença (RJ) em 1921 e em 1992 morre aos 71 anos. Formado em Engenharia Civil e Elétrica, abandona a profissão em 1948, para dedicar-se à crítica de arte, ao estudo da filosofia e da ciência. De 1962 e 1963 foi professor visitante de Filosofia da Ciência na Universidade de Yale nos Estados Unidos. Entre 1977 e 1979 foi coordenador da área de fotografia e professor de Fotografia e Cinema da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Ensaísta, colaborou com publicações especializadas em ciências, arte e cultura. Dedicou-se à fotografia a partir de 1960, produzindo imagens do carnaval carioca, espetáculos teatrais, eventos esportivos, viagens e imagens de caráter autobiográfico.

A fotografia ocupou apenas seus últimos 26 anos de vida, mesmo assim foi a manifestação artística de maior expressão na trajetória de Alair Gomes. Ele próprio afirma que a fotografia inicialmente era uma atividade de complementação ao trabalho textual, mas a sua preocupação em organizar e classificar metodicamente toda sua obra desmente a idéia da fotografia apenas como um complemento ao trabalho textual.

As imagens de Alair se ocupam do corpo masculino extensivamente. Elas confirmam sua obsessão pelo corpo, pelo erotismo e pelo homem. Grande parte do espólio de imagens de Gomes está aos cuidados do importante Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e é composto por aproximadamente 16 mil fotografias e 170 mil negativos. Um bom exemplo de sua volumosa obra é a série *Symphony of Erotic Icons*, composta por 1.767 fotos de nus masculinos, divididas e organizadas com títulos que remetem aos cinco movimentos musicais, que vai de *Allegro* até *Scherzo*.

Dentro da história da fotografia a exibição do corpo masculino, despido ou com poucas roupas, aparece desde os primeiros daguerreótipos, em geral serviam como modelos para trabalhos

---

<sup>1</sup> Este texto é parte da pesquisa de Iniciação Científica em desenvolvimento, sob orientação do prof. Jorge Coli e com apoio da FAPESP.

<sup>2</sup> alinegomes\_unicamp@yahoo.com.br. Estudante de Graduação em História – IFCH – Unicamp

artísticos ou científicos. André Rouillé<sup>3</sup> afirma que nesse período era freqüente o costume de fazer fotos de nus, inclusive masculinos, para serem comercializadas aos artistas pintores e escultores, já que o uso de modelos vivos tinham um alto custo, essas imagens eram então um instrumento mais acessível aos artistas que precisavam trabalhar com a figuração do corpo. Eugène Delacroix (1798-1863) e o posteriormente o pintor norte-americano Thomas Eakins (1844-1916) são alguns dos exemplos de artistas que utilizavam essas fotografias como instrumento para composição de suas obras.

Quando relacionadas ao universo do estudo anatômico e a serviço da pintura, as fotografias de nus masculinos eram toleradas, como a própria nudez masculina o fôra, principalmente desde o neoclássico europeu, justamente pela aura artística que este movimento herdou do classicismo antigo.

A produção de nus masculinos na fotografia ganha outras abordagens. Na virada do século XIX para o século XX tem se alguns exemplos importantes. As imagens do fisioculturista da antiga Prússia Eugen Sandow<sup>4</sup> (1867-1925) é o exemplo em destaque neste gênero. As imagens de Sandow diferem dos nus anteriores por apresentar seu corpo atlético de uma maneira erotizada. Por possuir um corpo escultural o atleta apostou em poses sensuais e roupas poucos usuais para os homens nas fotografias do período, figurando uma nova atitude frente aos tabus da representação do corpo masculino.

Na mesma vertente, porém abordando temas da antiga cultura grega se apresentam os trabalhos na fotografia do alemão Wilhelm von Gloeden (1856-1931), Wilhelm von Plüschow (1852-1930), Vincenzo Galdi (1856-1931) e posteriormente o americano George Platt Lynes (1907-1955).<sup>5</sup>

A temática da cultura grega se estende até o século XX. Não se pode esquecer da popularização das revistas masculinas que por volta da década de 1930 ganham significativa circulação. Com matérias sobre atividades físicas para criar um corpo forte e musculoso, até as décadas de 1950-70 as revistas exibiam imagens de nus masculinos com temas da cultura clássica. As revistas norte-americanas são importantes exemplos da utilização do tema da antiguidade para a exibição de nus masculinos<sup>6</sup>. Os corpos masculinos nessas revistas exibem poses, vestimentas e cenários inspirados nas imagens da cultura clássica. Assim, cria-se um verdadeiro alibi, com a exploração dos temas da antiguidade permitindo, e de certa forma autoriza, o uso dos nus masculinos.

3 ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005. pp. 401-402.

4 Sandow nasceu na Prússia e fez carreira como pioneiro do fisiculturismo na Inglaterra, tornando-se reconhecido internacionalmente. O corpo escultural o fez engajar-se em espetáculos ambulantes, chegando a fazer parte da companhia de revistas do empresário norte-americano Florenz Ziegfeld, na qual fazia demonstrações de sua força física. Sandow foi um dos principais propagadores da idéia de um corpo saudável através da educação física, inclusive escrevendo diversos livros sobre o tema. GATTI, José. O homem forte: ressignificações. In: GARCIA, Wilton & LYRA, Bernardete (Orgs.). *Corpo e imagem*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. pp. 31-48.

5 Também remetendo a pintura e a escultura grega, os fotógrafo italianos Gaetano D'Agata (1883-1949) e Gaudenzio Marconi (1841-1985), produziram fotografias com a temática do nu masculino.

6 Alguns exemplos dessas publicações norte-americanas: *Strength and Health*, *Athletic Model Guild (AMG)*, *The Grecian Guild Pictorial*, *Physique Artistry*, *The Young Physique*, *Adonis*, *Male Figure*, *Physique Pictorial*, *Spartan*, *Olympus*, *Gladiator*, *Vigour*, *Hercules Magazine*, *Muscle Boy Magazine*, *Mandate*, *US Male*.



## O CENÁRIO ESPORTIVO DE ALAIR GOMES

No início do século XX o hábito dos esportes ao ar livre, como o ciclismo e o remo, ganhou popularidade e reforçou o culto à saúde física que já se encaminhava no Ocidente europeu desde as ações de cunho higienista da segunda metade do século XIX. Em suas imagens de esporte Alair Gomes garante essa cultura corporal uma vez que as cenas são compostas por homens em plena atividade física. Em comum as imagens esportivas de Alair trazem o erotismo e a plena exposição do corpo.

O Rio de Janeiro é o grande palco das cenas esportivas desse fotógrafo. A praia, as piscinas, a lagoa, são os cenários escolhidos por Gomes. São imagens que apresentam a cultura da atividade física ao ar livre. Para o historiador Corbin<sup>7</sup> a praia foi uma das grandes responsáveis pela transformação das representações do corpo, tanto via fotografia, quanto via discurso, promovendo transformações consideráveis na cultura corporal em todos os sentidos. A fotografia que se sustenta no local da praia exalta os valores do corpo saudável, vinculado à representação da harmonia entre o homem e a natureza.

Alair Gomes sublima o homem, porém não qualquer homem. O personagem central de suas cenas é ocupado pelo homem jovem que vive a sua plenitude física. Jovens que possuem corpos habeis, vigorosos, porém são homens que se distanciam dos corpos extremamente musculosos dos alterofiliatas.

Dentro da seleção de Alair a presença de homens negros em suas imagens é quase nula, só aparecem quando capturadas em meio a multidão do carnaval carioca. Daí se percebe o olhar do fotógrafo, Alair nos apresenta suas preferências nos corpos masculinos. Diferentemente dos fotógrafos europeus da virada do século XIX para o XX o fotógrafo não utiliza o alibi do mundo grego antigo para apresentar seus nus, tão pouco apresenta corpos extremamente musculosos como Sandow, os corpos flagrados por Alair são desprovidos de ornamentos e cenários teatrais, expostos em locais pouco privilegiados como a rua e a praia, transformam-se em verdadeiras esculturas do cotidiano.

O fotógrafo carioca traz o inusitado das imagens esportivas. Quando Alair escolhe exibir os atletas em atividade as imagens trazem cenas intermediárias. São cenas que não mostram o movimento plástico, virtuoso e uniforme, que em geral, são as escolhas comuns dos fotógrafos do gênero. Aqui [Fig. 1] o observador ganha o privilégio do detalhe, vê-se o momento em que o atleta realiza a chamada “virada olímpica”, que corresponde ao rolamento em que o atleta faz no nado de estilo crawl. A imagem expõe pernas e glúteos, esconde tronco e rosto do atleta. A movimentação da água e a flexão dos joelhos conferem a cena uma espécie de desorganização. Aqui se exhibe a parte do quadril que em geral não é destaque das imagens esportivas masculinas, tal exibição se confunde com ironia e erotismo. O observador percebe na imagem a rigidez muscular das pernas, uma alusão a força, em contraste com a o quadril que aparenta menor contração muscular, uma região erotizada, o local de prazeres carnavais.

<sup>7</sup> Corbin arrisca mesmo a dizer que, para o século XIX, o próprio contacto dos pés descalços com a areia já representava uma solicitação sensual e um substitutivo não muito consciente da masturbação. CORBIN, Alain. O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 29



[Fig. 1] Alair Gomes (1921-1992). *Série esporte*, 1970-80. Acervo Biblioteca Nacional – RJ.



[Fig. 2] Alair Gomes (1921-1992). *Série esporte*, 1970-80. Acervo Biblioteca Nacional – RJ.

Alair Gomes tinha um olhar constante em algumas partes do corpo masculino, alguns detalhes do corpo tornam-se uma espécie de relíquia ao observador. [Fig. 2] Nessa fotografia vemos um atleta de saltos ornamentais e de maneira extraordinária o fotógrafo presenteia o observador momentos antes de o atleta cair na água. Nesta cena a presença dos pêlos pubianos torna a imagem esportiva peculiar. Local do corpo em que se abriga o pênis e se configura o erotismo, a região pubiana aparece sem ganhar destaque na composição, o local inevitavelmente ganha o olhar do observador mais atento. De maneira flagrante parte do pênis e dos pêlos pubianos são exibidos. Todo o conjunto de musculatura tensionada do atleta ganha uma detalhe tênue, brando e discreto. Aqui o falo, local de representação tradicional da virilidade masculina, é exposto com extrema sutileza.

A fotografia é capaz de revelar diferenças sociais, raciais e físicas. Dentro da normatividade, ao corpo masculino é esperado uma apresentação que corrobore a manutenção dos princípios morais na sociedade. Ao corpo masculino não caberia os signos do erotismo. A busca pela imunidade aos indícios eróticos podem ser percebidos nas imagens de fotógrafos das décadas de 1940-1960. Quando comparado aos outros fotógrafos de cenas esportivas do Rio de Janeiro, Alair Gomes não se configura como tradicional na apresentação deste tema. Observando as imagens de José Medeiros<sup>8</sup> e Carlos Moskovic<sup>9</sup>, vemos atletas com posturas e corpos marcados pelo esporte moderno. Carlos Moskovic [Fig. 3] promove corpos

8 José Araújo de Medeiros (1921-1990), documentarista e destaque do fotojornalismo do século XX no Brasil. Estabelecido no Rio de Janeiro desde 1939, a convite de Jean Manzon, fotografou durante 15 anos para a revista *O Cruzeiro*. Em 1957, publicou o livro *Candomblé*, primeiro registro fotográfico dessa religião no Brasil, e em 1962, em sociedade com Flávio Damm, fundou a agência de fotografia Image. Destacou-se também como diretor de fotografia de clássicos do moderno cinema brasileiro e foi professor da escola de cinema de Santo Antonio de los Baños, em Cuba, no final dos anos 1980.

9 Obra fotográfica do húngaro naturalizado brasileiro, Carlos Moskovic (1916-1988), apresenta conteúdo diverso, reúne registros de paisagens urbanas (Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo), a inauguração de Brasília, peças de teatro, desfiles de moda, festas e acontecimentos sociais cariocas e retratos de personalidades do mundo artístico. Foi fundador da Foto Carlos na cidade do Rio de Janeiro, produzida entre as décadas de 1940 e 1980.

disciplinados e em posições heróicas. Mesmo a fotografia individualizando cada sujeito as fotos acabam participando de um olhar coletivo, ou seja, são imagens fotográficas que tendem a uma homogeneização de posturas e traços, trazem homens de faces carregadas de seriedade, movimentos que se enquadram apenas na força física, nos limites corpóreos, gestos e poses com a pretensão de eliminar a ambigüidade, embora seja quase inevitável no caso da fotografia.



[Fig. 3] Carlos Moskovic (1916-1988). *Sem título*, 1945-50. Acervo Instituto Moreira Salles – RJ.

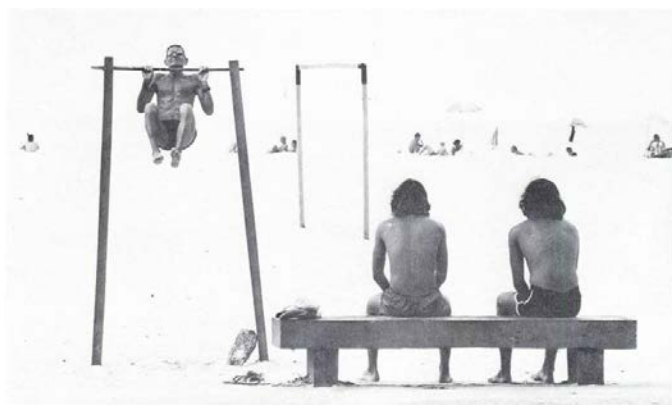


[Fig. 4] José Medeiros (1921-1990). *Maspoli*, (goleiro do Uruguai) e *Augusto* (jogador da Seleção Brasileira). Rio de Janeiro, 1950. Acervo Instituto Moreira Salles- RJ

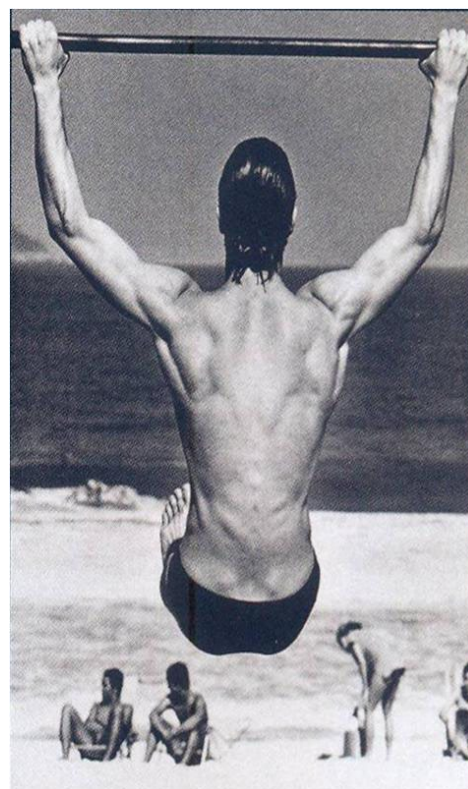
José Medeiros parece transgredir o normativo na figuração masculina. [Fig.4] O fotógrafo mostra a afetividade entre dois homens, atletas que partilham de algum tipo de emoção no evento da Copa de Mundo de futebol de 1950. Aqui não há a nudez masculina, tão pouco a exposição erotizada dos corpos, porém Medeiros apresenta um momento exibido publicamente de afetividade entre dois homens, que para a década de 1950 se apresenta como uma cena singular na história das tradicionais representações masculinas. Nesse caso, os gestos de afetividade entre dois homens de fato não desconstróem alicerces da masculinidade normativa, pois tinham uma especie de narrativa autorizada, a afetividade foi aceita pelos padrões como excessão, afinal o país perdia a copa do mundo de futebol, evento que causou grande comoção na população e que aceitaria essa cena como inevitável diante da grande decepção.

Posterior aos trabalhos de Carlos Moskovic e José Medeiros, outros fotógrafos também propuseram o tema do corpo masculino. No final da década de 1970 as fotografias de Aníbal Philot, Cristina Zappa e Araquém Alcantra, que de alguma maneira passaram pela mesma temática, figuram o corpo masculino sem grandes questionamentos à masculinidade.

A fotografia de Aníbal Philot [Fig. 5] apresenta três homens. Dois homens sentados de costas para o observador, parecem observar a movimentação dos banhistas. No canto esquerdo há um homem que se exercita na barra. Há uma significativa distância dos olhos do observador até os homens fotografados. Essa distância deixa o olhar desprovido de detalhes. Para o Philot o que de fato interessa é o conjunto dos elementos da foto, os três homens, a praia e os outros banhistas. Aqui o corpo é apenas coadjuvante de um todo, a imagem cumpre apenas o seu trabalho de registro: capturar uma parcela do cotidiano carioca.



[Fig. 5] Aníbal Philot. *Copacabana*, 1977. Imagem retirada da Coleção Mostra de Fotografias. Proposta: Lazer. Rio de Janeiro. v. 3. nov. 1979 - MEC/FUNARTE Centro de Documentação e Pesquisa



[Fig. 6] Alair Gomes(1921-1992). *Beach*, 1970-1980. Acervo Biblioteca Nacional -RJ

Com o mesmo tema, [Fig. 6] Alair Gomes apresenta um olhar distinto de Aníbal Philot. Com a lente mais próxima se promove a possibilidade do detalhe, o fotógrafo coloca o corpo masculino em verdadeira evidência. E quase como um anatomista seria possível descrever cada saliência muscular que se apresenta no tronco do rapaz ao realizar tal esforço físico. Como Philot, Alair também apresenta ao fundo outros banhistas que não percebem ou não se atraem pelo movimento do rapaz na barra. Porém, diferentemente da imagem de Philot, que apresenta um horizonte difuso pela luminosidade e pela cor clara da areia, a imagem de Alair apresenta três linhas horizontais bastante delineadas. A fotografia parece apresentar um homem que levita, sustenta seu corpo sem esforço - uma vez que não se vê o seu rosto. O fato de ocultar o rosto do atleta, onde talvez fosse perceptível a expressão do esforço árduo, concretiza a sensação de uma atividade mágica. O observador acompanha com detalhes privilegiados a atividade heróica. Todo o cenário harmonioso e tranquilo só é abalado pelo corpo masculino que demonstra ao mesmo tempo sutileza, pela posição estática, e rigidez por todo o conjunto de músculos utilizados. Diferentemente de Aníbal Philot, Gomes escolhe a plasticidade, a virtuosidade a habilidade no uso do corpo.

Dentro desses contrastes Alair consegue produzir formas híbridas do masculino. Um jogo silencioso entre elementos do erotismo e da virilidade. O masculino construído por Gomes é plural, diverso, contido de muitas possibilidades.

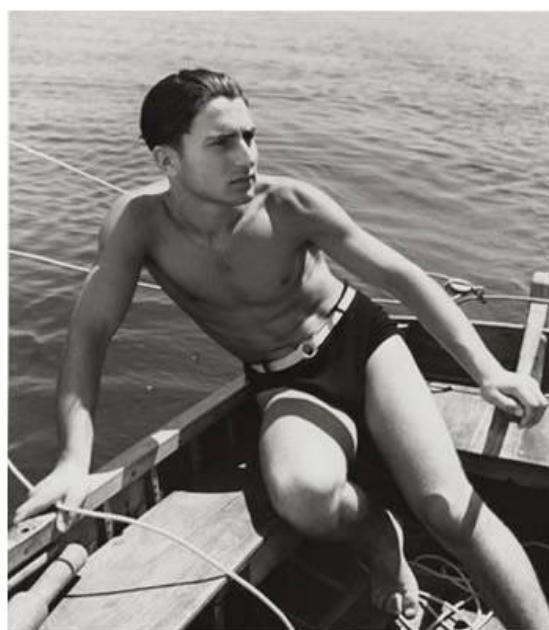
O fotógrafo alemão Herbert List (1903 -1975) também investiu nas imagens do corpo masculino. As imagens de Alair Gomes podem ser comparadas as de List. Apesar de não investir profundamente no



tema do esporte, List também tratou da imagem de jovens nas praias. Diferente do caráter voyeurístico nas fotografias de Alair, os garotos de List posam para o fotógrafo, enquanto Alair os captura a distância com sua lente objetiva, configurando o império do flagrante, o que transforma o observador ainda mais no papel voyeur. Como Alair, List também aproveita os momentos de lazer e apresenta jovens dormindo, brincando e em momentos de descontração. O remo é tema comum para os dois fotógrafos [Fig 7 e Fig. 8], Alair aproxima aos olhos do observador, o atleta, enquanto List escolhe exibir mais o corpo de seu remador. A semelhança da posição dos dois atletas não escapa na comparação dos trabalhos de List e Alair.



[Fig. 7] Alair Gomes (1921-1992). *Série esporte*, 1970-80. Acervo Biblioteca Nacional – RJ



[Fig. 8] Herbert List (1903 -1975). *Sailing*, Liguria. 1936

As experiências com fotografias, especificamente com o corpo masculino são inúmeras e estudá-las requer escolhas e recortes. Neste trabalho optei por algumas imagens de Alair Gomes, que possibilitam a discussão de dois temas muito caros: a masculinidade e o erotismo na arte. O presente estudo ainda está em desenvolvimento e as leituras que estão por vir servirão instrumento para entender melhor a obra do fotógrafo e o que ela provoca na história da arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORBIN, Alain. O Segredo do indivíduo. In PERROT, Michelle (dir.). **História da Vida Privada 4:** da revolução Francesa a Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. **O território do vazio:** a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FERNANDEZ, Dominique. **L'amour qui ose dire son nom:** art et homosexualité. Paris: Éditions Stock, 2001. p. 199-204.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade.** Lisboa: Veja, 1989.



GATTI, José. O homem forte: ressignificações. In: GARCIA, Wilton & LYRA, Bernardete (Orgs.). **Corpo e imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

GOMES, Aíla de Oliveira (Org.). **Alair de Oliveira Gomes (1921-1992): dados relevantes em sua vida intelectual**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, s/d.

GOMES, Alair de Oliveira. **Acêrca da Sinfonia de Ícones Eróticos** (ou Composição Erótica em três Movimentos). Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1975.

\_\_\_\_\_. **Drôle de Foi**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1942-47.

\_\_\_\_\_. **Glimpses of America I**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1962-63.

\_\_\_\_\_. “Diário de Lúcio Cardoso.” In: **Jornal de Letras**. Rio de Janeiro: Jan/Fev, 1961.

\_\_\_\_\_. “Nos caminhos da arte inglesa.” In: **Jornal do Brasil – Caderno B**. Rio de Janeiro: 18/12/1971.

\_\_\_\_\_. **On the Sonatinas, four feet**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1980 (Inédito).

\_\_\_\_\_. **A new sentimental journey I: correct typescript**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1983. (Inédito).

\_\_\_\_\_. **Religião, Arte, Filosofia e Ciência**. Rio de Janeiro: Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1985a (Inédito).

\_\_\_\_\_. **Alair Gomes**. Paris: Fondation Cartier pour L’Art Contemporain, 2001 (Catálogo de exposição)

INSTITUTO Moreira Salles. **José Medeiros**. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/hs/josemedeiros/josemedeiros.html>>. Acesso em: 05. mar. 2010.

\_\_\_\_\_. **Carlos Moskovics**. Disponível em: <[http://ims.uol.com.br/Carlos\\_Moskovics/D93](http://ims.uol.com.br/Carlos_Moskovics/D93)>. Acesso em: 05. mar. 2010.

MEC/FUNARTE Centro de Documentação e Pesquisa. **Coleção Mostra de Fotografias**. Proposta: Lazer. Rio de Janeiro. v. 3. nov. 1979.

ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. **A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos Santos. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a Melancolia do corpo-outro**. 2006. 403f. Tese. Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Universidade Federal do Rio Grande Do Sul. Porto Alegre, 2006.

## JEAN-PIERRE CHABLOZ E A CAMPANHA DE MOBILIZAÇÃO DE TRABALHADORES PARA A AMAZÔNIA (1943): CARTAZ E ESTUDO PRELIMINAR EM CONFRONTO

Ana Carolina Albuquerque de Moraes<sup>1</sup>

**Palavras-chaves:** Jean-Pierre Chabloz; “Batalha da Borracha”; SEMTA (Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia); “Campanha da Borracha”; Cartaz e estudo preliminar.

Significativa foi a atuação de Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) no ambiente cultural do estado do Ceará. Artista plástico, crítico de arte, publicitário, músico e agitador cultural, o suíço veio a desenvolver profundo vínculo emocional com o estado, o que pode ser constatado em livro de sua autoria, postumamente publicado, intitulado *Revelação do Ceará*<sup>2</sup>. A Fortaleza, chegou em 1943, convidado para atuar como responsável pela propaganda da “Campanha da Borracha”, parte dos esforços do governo Vargas para cumprir os acordos estabelecidos com o governo dos Estados Unidos no ano anterior. Desenvolveu essa atividade de modo vigoroso, embora por apenas seis meses, após os quais pediu demissão do encargo. Mas intensa e historicamente valorosa foi sua produção nesse período, de modo a merecer, no ano em que se comemora o centenário de seu nascimento, exposição dedicada a ampliar a visibilidade sobre esse material: a mostra “Vida Nova na Amazônia” esteve em cartaz, de maio a julho de 2010, no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC).

Sua contribuição para o estado, contudo, transcendeu bastante os domínios dessa campanha. Ao lado de Aldemir Martins (1922-2006), Antonio Bandeira (1922-1967), Inimá de Paula (1918-1999), Mário Baratta (1914-1983), Nilo de Brito Firmeza (Estrigas) (1919), Clidenor Capibaribe (Barrica) (1908-1993), Zenon Barreto (1918-2002) e outros, foi responsável, em 1944, pela fundação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), grupo que procurou introduzir ideias modernistas nas artes do Ceará<sup>3</sup>. Participou também da criação do Salão de Abril, nele expondo em 1943 – ano de sua fundação -, 1948, 1964, 1966 e 1967. Em meio a outras mostras, expôs ainda no 1º. Salão Nacional de Artes Plásticas

<sup>1</sup> Mestranda em Artes (área de concentração: Artes Visuais) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: carolina.moraes@gmail.com

<sup>2</sup> CHABLOZ, Jean-Pierre. *Revelação do Ceará*. Tradução de Francisco de Assis Garcia, Ítalo Gurgel, Maria de Fátima Ramos Viana, Teresa Maria Frota Bezerra. Apresentação de Estrigas. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

<sup>3</sup> *Jean-Pierre Chabloz*: pinturas e desenhos. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 9.

do Ceará, ocorrido em 1967, em Fortaleza, assim como na segunda edição desse Salão, acontecida em 1969<sup>4</sup>. Atuou como professor de pintura e música, escreveu artigos, proferiu conferências e publicou crônicas de arte intituladas “Arte e Cultura” em *O Estado*, antigo jornal fortalezense<sup>5</sup>. Deve-se ainda a Chabloz a descoberta do pintor Francisco Domingos da Silva (Chico da Silva) (1910-1985), acreano residente em Fortaleza, assim como a divulgação da obra desse artista na Europa, ocorrida por meio da publicação de seu artigo “Um Índio Brasileiro Reinventa a Pintura” na revista parisiense *Cahiers d’Art*<sup>6</sup>.

Nascido em 1910, em Lausanne, Suíça, Chabloz estudou, de 1929 a 1932, na Escola de Belas Artes de Genebra, onde cursou Figura, Perspectiva, Artes Gráficas e Decoração. De 1933 a 1936, freqüentou as Academias de Belas Artes de Florença e de Milão; e, finalmente, de 1936 a 1938, freqüentou a também italiana Academia de Brera<sup>7</sup>. Ao longo desse período de formação, Chabloz realizou uma grande quantidade de trabalhos artísticos, dentre os quais muitos desenhos (a grafite, crayon, bico de pena, etc.), que hoje se encontram no acervo do MAUC/UFC.

Ao Brasil, chegou em maio de 1940<sup>8</sup>, uma vez que a Europa estava atordoada com a Segunda Grande Guerra. Chabloz não desejava abandonar seu país, pois considerava a saída, em tempos de guerra, uma espécie de deserção<sup>9</sup>. Porém, casado desde 1935 com a brasileira Regina Frota Chabloz, com quem tinha uma filha, sofreu pressão da esposa para que o trio fosse juntar-se à família dela, residente do bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro<sup>10</sup>. Esse bairro tornava-se o destino de vários artistas europeus que aportavam no Brasil por circunstância da guerra, tais como a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva e seu marido, o húngaro Arpad Szenes, o francês Jacques van de Beuque, o japonês Kaminagai, dentre muitos outros<sup>11</sup>.

Em virtude da concentração de artistas estrangeiros e brasileiros, especialmente em torno de dois endereços, o Hotel Internacional e a Pensão Mauá, era vibrante a atmosfera artístico-cultural do bairro de Santa Teresa<sup>12</sup>. Apesar disso, e de seus esforços para sentir-se entusiasmado e produtivo, Chabloz confessa, no artigo “O Brasil e o Problema Pictural”, publicado na revista *Clima*, de São Paulo, em janeiro de 1942, portanto vinte meses após a sua chegada ao país, a vivência de um sufocante sofrimento

4 *Ibid.*, pp. 14-15.

5 *Ibid.*, p. 9; MORAIS, Frederico. Tempos de Arte. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá*. Curadoria de Frederico Moraes. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986, s/p.

6 Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=2175&cd\\_item=3&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2175&cd_item=3&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 25 nov. 2010.

7 *Jean-Pierre Chabloz: pinturas e desenhos*. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 6.

8 CHABLOZ, Jean-Pierre. “O Brasil e o Problema Pictural”. *Revista Clima*, São Paulo, n. 8, pp. 31-48, janeiro de 1942, p. 32 (em nota).

9 CHABLOZ, Regina. A luz do Brasil destrói tudo. Depoimento concedido à equipe da galeria de arte BANERJ, em 22/01/1986. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá*. Curadoria de Frederico Moraes. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986, s/p.

10 *Jean-Pierre Chabloz: pinturas e desenhos*. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 7.

11 MORAIS, Frederico. Tempos de Arte. In: *Op. cit.*, s/p.

12 *Ibid.*

em terras brasileiras, como resultado do confronto entre sua experiência artística européia e o contato com uma série de aspectos que diagnosticava como característicos à natureza e ao povo brasileiros – aspectos estes que tomava a liberdade de qualificar como extremamente desfavoráveis à prática pictórica e à conformação de uma pintura brasileira autêntica. No texto, esses aspectos são classificados em três grupos: causas naturais, psicológicas e históricas<sup>13</sup>.

Já nesse artigo, Chablos mostrava-se consciente do então projeto político-econômico do presidente Vargas, a “Marcha para o Oeste”, e apresentava uma intuição favorável em relação às conseqüências dessa empreitada no delineamento de uma identidade mais genuína para o povo brasileiro: “eu pressinto muitas vezes que é na ‘Marcha para o Oeste’ que o Brasil, libertando-se do litoral cosmopolita e saturado de influências híbridas, achará a sua alma verdadeira”<sup>14</sup>.

Um ano após a publicação desse artigo, Chablos recebeu um convite que o permitiria participar de modo efetivo da dita “Marcha para o Oeste”: seu amigo suíço Georges Rabinovitch, que trabalhava em favor dos interesses americanos na então recém-declarada “Batalha da Borracha”, chamou-o para atuar na divisão de propaganda do SEMTA (Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia), órgão governamental criado em novembro de 1942 no bojo dos domínios da CME (Comissão de Mobilização Econômica). Em janeiro de 1943, Chablos mudou-se com a família para Fortaleza, cidade para onde estava sendo transferida a sede de recrutamento do SEMTA<sup>15</sup>.

Ocorria que, no contexto da Segunda Guerra, em consonância com as aspirações dos Estados Unidos de anular a influência alemã sobre o Brasil e conquistar definitivamente o alinhamento desse país a seus objetivos estratégicos, algumas tentativas de acordos econômicos e militares foram travadas entre os dois países, num claro exercício do poder de barganha de ambos, porém, durante certo tempo, sem o alcance de um denominador comum<sup>16</sup>. Finalmente, a três de março de 1942, foram firmados, em Washington, quarenta e um acordos, dos quais vinte e um diziam respeito diretamente à produção e à comercialização da borracha, o que demonstra a importância estratégica desse material para os Estados Unidos àquele período<sup>17</sup>. No intuito de reativar os seringais amazônicos, o governo americano oferecia preços atraentes na compra da borracha e bonificações concedidas a cada cinco mil toneladas de goma produzida. Em troca, os Estados Unidos firmavam-se como os únicos compradores da borracha brasileira dentro de um período de cinco anos, assim como dos excedentes da produção de pneus, câmaras de ar e outros objetos feitos com tal matéria-prima<sup>18</sup>. Os maciços investimentos americanos na obtenção de

13 CHABLOZ, Jean-Pierre. “O Brasil e o Problema Pictural”. In: *Revista Clima*, São Paulo, n. 8, janeiro de 1942.

14 *Ibid.*, p. 34 (em nota).

15 A sede financeira do SEMTA foi instalada no Rio de Janeiro em 1942, ano da criação do órgão. A sede de recrutamento, por sua vez, esteve primeiramente localizada em São Luís, sendo transferida para Fortaleza em janeiro de 1943. (GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa. “Introdução: Propaganda e Migração nas Imagens da Batalha da Borracha (1942-1943)”. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008, p. 11)

16 MORALES, Lúcia Arrais. *Vai e vem, vira e volta*. As rotas dos Soldados da Borracha. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2002, pp. 58-63.

17 *Ibid.*, p. 67.

18 *Ibid.*, pp. 68-69.

borracha justificavam-se pelo fato de ser este um material indispensável à fabricação de quase todos os tipos de equipamentos de guerra<sup>19</sup>.

Da rede de aparelhos institucionais criados para pôr em prática os acertos referentes à borracha dos “Acordos de Washington”, aqui destacamos o SEMTA, cuja atuação previa três fases: a mobilização de mão-de-obra para o trabalho nos seringais amazônicos, a seleção desses trabalhadores e o encaminhamento dos selecionados, segundo uma complexa logística, para os destinos onde realizariam seu trabalho na floresta<sup>20</sup>. Em virtude do compromisso assumido de encaminhar para a Amazônia cinquenta mil trabalhadores em cinco meses<sup>21</sup>, o SEMTA sentia a premência de desenvolver uma ampla campanha para o aliciamento de mão-de-obra.

Foi nesse contexto que se deu o trabalho de Jean-Pierre Chabloz na divisão de propaganda do SEMTA. Nos seis meses dedicados a essa atividade – janeiro a julho de 1943 –, o artista desenvolveu material bastante vasto, incluindo cartazes, cartilhas, ilustrações para conferências, desenhos de biótipos nordestinos, de seringueiras e do processo de produção da borracha, além de muitos estudos preliminares. Todo esse material, além dos diários de serviço e diários pessoais do artista, grande parte de sua biblioteca e documentos historiando suas atividades na pintura, na música, no jornalismo e na propaganda, integra o acervo do MAUC desde o ano de 1987<sup>22</sup>.

Como objeto de estudo da minha pesquisa de mestrado, escolhi os cartazes concebidos por Chabloz no âmbito de seu trabalho para o SEMTA, assim como os estudos preliminares realizados para a execução de tais cartazes. O *corpus* do trabalho abrange doze peças: quatro cartazes e oito estudos preliminares. Desse total, duas imagens – um cartaz e um estudo - foram selecionadas para análise nesta comunicação.

O estudo selecionado do cartaz *Mais borracha para a vitória* [Fig. 1] foi realizado nos primeiros dias de janeiro de 1943. Trata-se de um estudo a lápis de cor, aquarela e nanquim. O cartaz finalizado [Fig. 2], por sua vez, foi impresso no Rio de Janeiro através de processo litográfico, retornando a Fortaleza no mês de maio do mesmo ano. Dessa forma, se pusermos em evidência a questão da autoria, temos que o estudo foi de fato desenvolvido por Chabloz, ao passo que, para a realização do cartaz em si (tal como dos outros três cartazes que também foram impressos por litografia no Rio de Janeiro), entrava em cena a participação de copistas, que, baseando-se em estudos do artista, a eles imprimiam modificações no momento de elaborarem as matrizes. Segundo a curadoria da exposição “Vida Nova na Amazônia”, Chabloz dispendeu grandes esforços para que os cartazes resultassem fiéis aos seus *layouts*, uma luta, no entanto, que nem sempre se configurava bem sucedida.

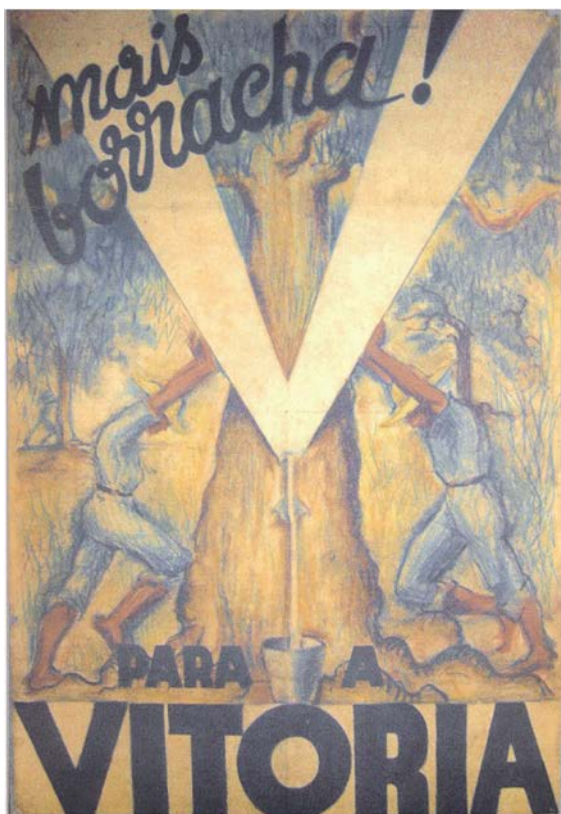
19 A questão da enorme demanda por borracha durante a Segunda Guerra Mundial é discutida por Francisco Régis Lopes Ramos no artigo “A falta que ela me faz”. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, pp. 41-48.

20 MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 167.

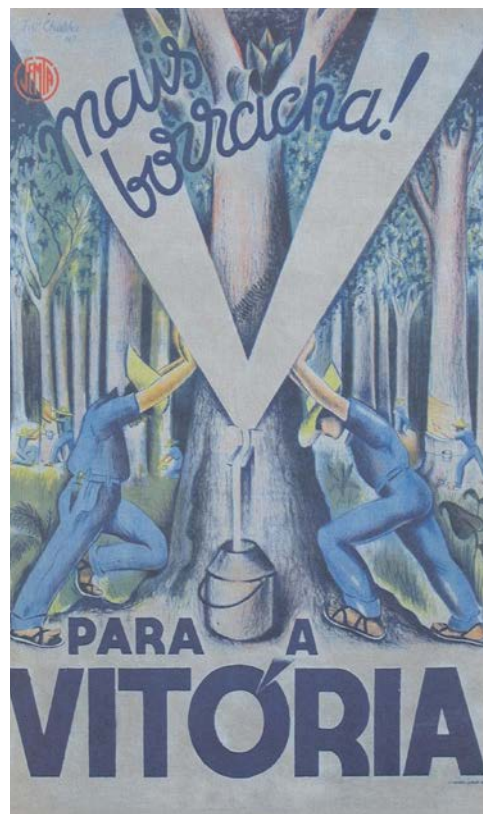
21 *Ibid.*, p. 166.

22 GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa. “Introdução: Propaganda e Migração nas Imagens da Batalha da Borracha (1942-1943)”. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 12.





[Fig. 1] Jean-Pierre Chablotz. *Estudo para cartaz Mais borracha para a vitória*, 1943. Lápis de cor, aquarela e nanquim. 96 x 66 cm. Museu de Arte da UFC (MAUC). Procedência: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008, p. 78.



[Fig. 2] *Cartaz Mais borracha para a vitória*, 1943. Litogravura. 90 x 70 cm. Museu de Arte da UFC (MAUC). Procedência: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008, p. 80.

No cartaz *Mais borracha para a vitória*, assim como no estudo preliminar analisado, dois homens saudáveis e fortes empurram uma grande forma em “V”. Eles demonstram esforço e parecem comprometidos em seus trabalhos. Do vértice do “V”, derrama-se um líquido que atinge um balde, localizado ao solo. Logo atrás da forma em “V”, uma grande árvore robusta, de tronco largo, irrompe ao centro da composição. Ao fundo, surgem mais árvores e mais homens que nelas desenvolvem seus trabalhos. Em ambos os casos, mas especialmente no cartaz finalizado, a composição prima pela simetria, havendo equilíbrio de pesos visuais entre os lados direito e esquerdo da imagem. A expressão “mais borracha! PARA A VITÓRIA” constitui o título da peça de propaganda.

Conhecendo o contexto histórico no qual estão inseridas as duas peças, sabemos que a grande forma em “V” remetia à letra inicial da palavra “vitória”, que o líquido que escorre pelo tronco da árvore central representava o látex a partir do qual se produziria a borracha, que as árvores eram seringueiras, e que os homens que nelas trabalhavam eram seringueiros, ou melhor, “Soldados da Borracha” - denominação conferida a esses trabalhadores, na esteira de todo um vocabulário concebido e divulgado para a legitimação do esforço de guerra.

Ao contrastarmos estudo e cartaz, percebemos, de imediato, diferenças no colorido. No estudo, observamos o contraste das cores amarelo-mostarda, azul esverdeado, marrom e preto, ao passo que, no cartaz finalizado, predomina o contraste cromático entre azul, amarelo esverdeado, verde azulado,

cinza e preto. O estudo apresenta um colorido de matizes mais quentes, remetendo-nos a uma atmosfera de sol e calor. Certamente não era esse o efeito desejado pelo discurso governamental. Tendo em vista que a grande maioria de migrantes era constituída de nordestinos, e que, no ano de 1942, o sertão havia sido acometido pela seca, embora esta seca específica tivesse sido qualificada por pesquisadores como “branda”, o governo Vargas punha em cena o “discurso do socorro”, clamando que o deslocamento para a Amazônia representava a solução de salvamento para homens vítimas da estiagem, que eram enquadrados, em falas oficiais, na categoria de “flagelados”<sup>23</sup>.

Esse pode ter sido um dos motivos pelos quais o cartaz finalizado apresenta um colorido mais frio. O verde que cobre o solo por trás dos trabalhadores em primeiro plano transmite a ideia de uma grama fértil, favorável à germinação, em alguns pontos, de plantas rasteiras próprias ao clima úmido. Essa grama contrasta, em muito, com o solo amarelado, desprovido de vegetação e aparentemente seco do estudo preliminar.

Eva Heller (2004), tendo consultado duas mil pessoas em toda a Alemanha, aponta a combinação verde-azul-amarelo como o acorde cromático ao qual comumente se relaciona a ideia de “esperança”<sup>24</sup>. Certamente o conceito de “esperança” ia ao encontro do “discurso do socorro” conclamado pelo governo Vargas. Diante da aridez da seca, oferecia-se o verde da floresta. Ademais, o cartaz transmite a “esperança” na conquista da guerra, consubstanciada na expressão “mais borracha! PARA A VITÓRIA”.

No entanto, mais significativa é a associação das cores verde, azul e amarelo, no contexto brasileiro, à bandeira nacional, uma vez que o patriotismo é uma das ideias seminais transmitidas pelo cartaz. Incitava-se o amor à pátria e, mais ainda, o sacrifício de interesses individuais em prol de um projeto nacional. Como nos mostra Lúcia Arrais Morales, a imprensa de Fortaleza destacava, no período, as qualidades positivas dos cearenses que se dispunham a deixar suas casas e mudar para o Norte a fim de defender os interesses da nação. Características como desprendimento, altruísmo e patriotismo eram, nesses periódicos, exaltadas em primeiro lugar<sup>25</sup>.

Além do colorido, outra diferença crucial que nos vem aos olhos ao compararmos as imagens diz respeito à quantidade de árvores e trabalhadores ao fundo de cada composição. No estudo, contamos duas seringueiras e apenas um trabalhador, cuja forma pouco se distingue em meio ao ritmo dinâmico do tracejado do artista. Já no cartaz finalizado, enxergamos treze seringueiras à direita e à esquerda da grande árvore ao centro, que, por sua vez, deve estar encobrendo outras, tendo em vista a regularidade com que se posicionam as seringueiras ao fundo. Nas treze árvores visíveis, observamos cinco homens desenvolvendo seus trabalhos.

Certamente a ênfase no cartaz incide sobre a abundância da vegetação amazônica, e sobre a característica de fertilidade daquelas terras, o que deveria funcionar como uma oposição formal e semântica à aridez e à escassez das terras do sertão. Além disso, a proliferação de seringueiras e trabalhadores

23 MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, pp. 144-153.

24 HELLER, Eva. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, s/p.

25 MORALES, *Op. cit.*, pp. 152-153.

transmite-nos a ideia de produção de grande volume de borracha, o que estava em consonância com os objetivos do governo de transportar para a Amazônia, através do SEMTA, cinquenta mil trabalhadores em cinco meses, além de angariar prêmios, concedidos pelos Estados Unidos, a cada cinco mil toneladas de borracha produzida.

A regularidade da disposição das árvores no cartaz não condiz com a realidade dos seringais nativos da Amazônia. Para se chegar até eles, segundo Morales, é necessário o exercício de longas caminhadas por entre as matas, através de caminhos tortuosos, acidentados e perigosos<sup>26</sup>. No estudo, a disposição das árvores apresenta uma configuração mais convincente no que diz respeito à realidade da nossa floresta. Conforme apresentado no cartaz finalizado, a distância curta e regular entre as seringueiras estava muito mais de acordo com a realidade dos seringais cultivados no Sudeste Asiático<sup>27</sup>. Embora se discuta que os cartazes produzidos para o SEMTA tenham servido, sobretudo, para direcionar a opinião pública local a apoiar a política econômica empreendida pelo governo Vargas<sup>28</sup>, a finalidade óbvia e imediata do cartaz analisado – assim como dos demais cartazes produzidos nesse contexto - era o aliciamento de mão-de-obra, e, para tanto, desejava-se mostrar ao migrante em potencial as facilidades que encontraria em seu trabalho: todos os seringueiros trabalhando em conjunto, em árvores bem próximas umas às outras, imersos em um ambiente de terras férteis, fartas e paradisíacas. Sem dúvida, uma visão idílica, tanto do local de trabalho quanto do trabalho em si. Os números o dizem: estima-se uma quantidade de quinze a vinte e cinco mil trabalhadores mortos no coração da floresta, vítimas das desumanas condições de trabalho a que foram submetidos, bem como da subnutrição, da malária e da febre amarela<sup>29</sup>.

A pesquisa de campo desse trabalho será realizada no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará em 2011. Após entrar em contato com as peças originais, além de ter acesso a todo o acervo do museu referente a Jean-Pierre Chabloz, incluindo seus diários, certamente novas impressões e reflexões surgirão a respeito do meu objeto de estudo.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 40, 192.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>29</sup> SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. "Estilhaços de uma Guerra". In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 26.

## O LABIRINTO, O BARRACÃO E A NOVA BABILÔNIA

Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes<sup>1</sup>

Palavras-chave: Hélio Oiticica, Barracão, Constant, *New Babylon*, *Situacionistas*

### INTRODUÇÃO

A investigação da *idéia-projeto* do Barracão do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) e do projeto *New Babylon* do artista holandês Constant Nieuwenhuis (1920 – 2005) descortina uma série de conexões entre o movimento europeu denominado Internacional Situacionista (1957 – 1972) e o artista brasileiro. Apesar de ambos terem partilhado de um caráter essencialmente revolucionário da arte, buscando sua superação, e de terem retomado, em meados dos anos 1960, o ideal vanguardista do início do século e, sobretudo, o tom niilista das vanguardas irracionistas dos movimentos anti-arte como o Dadaísmo e o Surrealismo, observa-se, no entanto, na trajetória de Oiticica, uma postura voltada para questões locais da realidade brasileira<sup>2</sup>, enquanto os situacionistas pretendiam-se internacionais, alimentando a perspectiva de difusão em âmbito internacional de suas idéias e propostas revolucionárias.

Os situacionistas partiram da preocupação em romper com o establishment artístico e concluíram que tal arte estaria relacionada com a questão urbana, com a cidade e com a vida urbana em geral. Neste caso, a *New Babylon*, de Constant, foi o projeto que mais se dedicou a investigar as possibilidades espaciais e existenciais de conceitos situacionistas como o da deriva.

Hélio Oiticica, por sua vez, como apontou o crítico de arte inglês Guy Brett, passou da metáfora do corpo e da dança, com a proposta do *Parangolé*, para a metáfora da arquitetura e urbanismo, com *Tropicália*, e chegou ao paisagismo e território, com a proposta do *Éden*<sup>3</sup> e do Barracão. A proposta do Barracão diz respeito a um “projeto total comunitário”, “projeto aberto às circunstâncias a um tempo individuais e coletivas”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> analopes@sc.usp.br. Mestre e Doutoranda pela EESC-USP.

<sup>2</sup> Hélio Oiticica, voltado para as questões internas do Brasil, chegou a cunhar o termo “Tropicália”, para designar uma “necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro da arte de vanguarda”. “Aspiro ao grande labirinto”, p. 99 e 106. In: Favaretto, C. *A Invenção de Hélio Oiticica*. p. 137.

<sup>3</sup> *Éden*: “espaço de circulações; nele o participante perambula por áreas delimitadas por cercas de madeira (...) entra em tendas e penetráveis, experimenta sensações diversificadas (...)”. in: Favaretto, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

<sup>4</sup> Favaretto, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

Entretanto, enquanto a *New Babylon* representa um projeto de inspiração técnico-científica, o *Barracão* de Oiticica está diretamente vinculado à favela e às formas provisórias de habitação. Para além dessas diferenças, a *New Babylon* e o *Barracão* compartilham da figura do labirinto para designarem um ideário urbano.

A imagem do labirinto que nos conduz tanto à *New Babylon* quanto ao *Barracão* está diretamente relacionada com o espaço da travessia, da aventura e da exploração; propício à caminhada, à deambulação e ao “vagabundear”, tendo como princípio a desorientação. Ambos os projetos criticam o espaço cartesiano e regulador do planejamento urbano moderno.

## TECENDO O LABIRINTO

### A INTERNACIONAL SITUACIONISTA

A Internacional Situacionista (IS) foi um grupo formado em 1957, em Cosio d'Arroscio na Itália. As principais idéias sobre arte, cidade e mesmo a crítica à vida cotidiana realizada pelos situacionistas já estavam presentes nos movimentos artísticos que não só precederam a formação do grupo IS, mas que numa imbricação, os originou. São eles, o Grupo Cobra (de Copenhague, Bruxelas, e Amsterdã), 1948 – 1951, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a Internacional Letrista.

A consciência do caráter essencialmente revolucionário da arte e da sua tendência à auto-superação, bem como, a eleição da cidade como terreno propício à realização de uma revolução social foram elementos que determinaram essa união dando origem à Internacional Situacionista, considerada hoje por alguns historiadores, como a última vanguarda histórica do século XX<sup>5</sup>. O filósofo italiano Mario Perniola sintetiza dizendo que confluem na Internacional Situacionista

a pesquisa experimental de Constant, de Pinot-Gallizio e de Jorn, que tende em direção a formas de realização sempre mais distantes e estranhas à atividade artística tradicional, a investigação psicogeográfica de A. Khatib, antecipada pelas observações de Gilles Ivain (pseudônimo de Ivan Chtcegllov), que opõe ao funcionalismo arquitetônico e urbanístico as perspectivas emergentes da experiência vivida do espaço urbano, e a consideração crítico-teórica da vanguarda dadaísta, surrealista e letrista de Guy Debord e Michele Bernstein, que recusa o hábito eclético e oportunista imperante nos ambientes da arte modernista em nome de uma frente revolucionária cultural<sup>6</sup>

---

5 O filósofo italiano Mario Perniola escreveu em 1972, no dia seguinte à conclusão da experiência situacionista, a monografia que originou o livro: *Os situacionistas, o movimento que profetizou a “Sociedade do Espetáculo”*, editado no Brasil pela Annablume em 2009. Nesta edição brasileira, Mario Perniola depois de vinte e cinco anos, reafirma sua tese, segundo a qual a “Internacional Situacionista” representou a última vanguarda histórica do século XX.

6 Perniola, M. op. cit. p. 15-16.



Segundo Perniola coexistiu na IS duas orientações que tentaram unificar-se: uma de inspiração técnico-científica e outra de inspiração social-revolucionária. A primeira, com uma visão positiva sobre o progresso técnico e a automatização, cultivou a crença de que o pleno desenvolvimento da sociedade de abundância dilatava o tempo livre, eliminando, por conseguinte, o valor das mercadorias. Desta orientação Constant e Pinot Gallizio foram os porta-vozes. A segunda, encabeçada por Guy Debord, ao contrário, até reconhece como algo positivo o papel da indústria e do desenvolvimento material na promoção, na existência cotidiana, de um nível artístico permitido pelo progresso técnico, porém acredita que uma nova sociedade só surgiria através de uma revolução social proletária.

Enquanto o projeto *New Babylon* de Constant representa a primeira corrente, de inspiração técnico-científica, as teorias desenvolvidas por Guy Debord e sintetizadas posteriormente no livro *La société du Spectacle*, em 1967, são frutos da orientação social-revolucionária. As tentativas de união dessas duas correntes dentro da IS duram apenas alguns anos. A partir de 1960, até 1962 (quando ocorre de fato uma ruptura), toda a ala artística, começando por Constant, é desligada do grupo, que manterá essencialmente um caráter político até seu fim em 1972.

Entretanto, a proposta da cidade nômade de Constant vai ao encontro das críticas à sociedade do espetáculo desenvolvidas por Debord, que culminam na tese de que nada escapa ao *espetáculo*, que na sociedade moderna imediatamente tudo se transforma em lucro, incluído aí o tempo/lazer e o espaço/cidade.

Segundo Debord, o tempo é usurpado do indivíduo na sociedade do espetáculo, que se apropria do que resta do tempo que a produção da economia já não tenha tirado do indivíduo, integrando-o ao processo produção-consumo e dele também auferindo lucros. Além disso, assim como Marx, Debord ressalta que as forças deflagradas pela burguesia encurtam o espaço e o tempo. Mesmo o ir-e-vir torna-se mercadoria. A redefinição do espaço de produção capitalista tem como objetivo a tomada de posse do ambiente natural e humano, desenvolvendo-se, para a dominação absoluta da totalidade do espaço, seu próprio cenário<sup>7</sup>. Cenário que se apresenta na “coexistência plácida” de um devir na sucessão do tempo irreversível, irrecuperável, sobre o espaço.

Nesse contexto, Debord estende sua crítica ao urbanismo. Para ele, o urbanismo funciona como elemento de salvaguarda do poder de classe, que atomiza os trabalhadores, perigosamente reunidos pelas condições de produção; que deve ser propício ao controle e à manutenção da ordem (supressão das ruas, isolamento dos trabalhadores, com reintegração controlada segundo as necessidades de produção e consumo em uma pseudo-coletividade). Controle este via imagens-espetaculares, com as quais povoa-se o isolamento e que adquirem seu pleno poderio justamente pelo isolamento do indivíduo.

A cidade nômade de Constant e o *Barracão* do artista Hélio Oiticica, assim como as críticas de Debord, contrapõem um *éthos* nômade, lúdico, humanista (do tempo cíclico, natural) ao páthos opressivo, alienante e desumano (do tempo irreversível) do capitalismo avançado.

<sup>7</sup> Debord, G. A Sociedade do Espetáculo. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, tese 169, p. 112.

## A NOVA BABILÔNIA

Constant Anton Nieuwenhuys, ou mais simplesmente Constant como ele preferia que fosse chamado pelos companheiros situacionistas, iniciou seus estudos artísticos na Escola de Artes Aplicadas, e posteriormente na Rijksakademie - Academia Real de Artes Visuais - ambas em Amsterdã, onde nasceu<sup>8</sup>. Foi pintor, escultor e arquiteto. Em entrevista a Francesco Careri, em janeiro de 2000, Constant revelou que não gostava de ser chamado de arquiteto, nem muito menos de “hiperarquiteto” como foi denominado por Mark Wigley na retrospectiva de Rotterdam<sup>9</sup>.

Constant cultivou a idéia de mudar a sociedade. Se por um lado é possível considerar que suas pinturas produziram espaços novos para serem habitados por uma nova sociedade, pode-se pensar o projeto de *New Babylon* como a visão tridimensional de um novo espaço social e suas maquetes como pinturas tridimensionais.

A cidade de Constant foi projetada baseada na idéia de nomadismo, que como explica Careri, tem filiação direta com o marxismo pós-industrial, ou seja, trata-se de um nomadismo como recusa do sistema de produção capitalista, do sistema de acumulação de bens da propriedade privada, e como recusa às fronteiras étnicas e econômicas. Enfim, é um nomadismo para um novo uso do tempo, do espaço e da própria vida<sup>10</sup>.

Jean-Clarence Lambert explica que as experiências que Constant acumulou, morando em Paris e em Londres em meados dos anos 1950, foram determinantes para sua concepção de cidade. Constant percebe vivendo nessas cidades o espaço urbano como uma aglomeração caótica, um verdadeiro labirinto e passa, a sua maneira, à praticar a deriva<sup>11</sup>.

Constant critica as concepções urbanísticas destinadas à sociedade utilitarista que constroem espaços partindo da noção de “orientação”, objetivando encurtar distâncias e “ganhar tempo”. Em oposição, fala de uma sociedade lúdica na qual as “forças criadoras das grandes massas” colocariam em xeque o sentido de orientação, na qual as atividades lúdicas conduziram a uma dinamização do espaço e tempo e, conseqüentemente, o espaço se converteria em um objeto de jogo. Constant propõe um espaço móvel, variável, propício ao jogo, à aventura e à exploração.<sup>12</sup>

8 <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br>

9 Careri, F. *Constant: New Babylon, una città nomade*. Turin: Testo & Immagine, 2001.

10 Careri, F. op. cit., p. 10.

11 Lambert, J-C. Constant e o Labirinto. In: Costa, X; Andreotti, L (organizadores). *Situacionistas. Arte, política, urbanismo. Situationists. Arts, politics, urbanism. Catálogo de exposição*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996, p. 100.

12 Constant. *The principle of disorientation*. op. cit., p. 86.

## O BARRACÃO

A segunda metade dos anos 1960, na trajetória do artista Hélio Oiticica é emblemática no sentido de uma mudança de paradigma. Até fins dos anos 1950, tem-se um artista comprometido com os postulados da arte concreta, seguindo o modelo da produção industrial<sup>13</sup>. É a partir da segunda metade dos anos 1960, que Hélio Oiticica formulará conceitos e proposições que representarão sua crítica às condições de vida na sociedade e aos meios de produção capitalista.

Esta fase é inaugurada por uma série de “proposições-vivência que, a partir do *Parangolé*, produzem a abertura crescente do estrutural em direção ao comportamento-estrutura”<sup>14</sup>. Entre essa série de “proposições-vivência” está o conceito de *Crelazer*, no qual Oiticica liga “criatividade” e “ócio”. *Crelazer* é um neologismo baseado na junção das palavras, “criatividade” e “lazer”, uma crítica ao “lazer” do trabalhador na sociedade autoritária:

em minha evolução, cheguei ao que chamo de *crelazer*. Para mim o clássico conflito lazer-alienação gerando a idéia de lazer alienado como representado no mundo moderno ocidental seria atacado como consequência direta dessa absorção de processos da arte em processo de vida. *Crelazer* é o lazer não-repressivo, oposto do pensamento do lazer opressivo diversivo<sup>15</sup>.

Inevitável não associar a crítica ao “lazer alienado” de Oiticica com a crítica que Guy-Ernest Debord apresenta em suas teses em *A Sociedade do Espetáculo*. Em oposição, assim como os situacionistas, Hélio Oiticica propõe o “lazer criador, (não o lazer repressivo, dessublimatório)”<sup>16</sup>.

Segundo Celso Favaretto, a idéia de *Crelazer* começa a tomar corpo em 1967 com a “Cama-Bólido”<sup>17</sup> e estende-se no Éden – projeto montado na Whitechapel Gallery, Londres (fevereiro-abril, 1969), em que Oiticica reúne todas as experiências desde o neoconcretismo, incluindo Cabines, Penetráveis, Tendões e Ninhos. É no Éden que Oiticica propõe o Barracão, o qual irá denominar de “ambiente total comunitário do *Crelazer*”<sup>18</sup>.

O Barracão está relacionado diretamente com a moradia da favela. Oiticica via o projeto do *Barracão* como uma proposta cultural voltada para a descoberta do que ele denominou “raiz-Brasil”. Além disso, o projeto do Barracão indica uma estrutura orgânica, um “comportamento-estrutura”, que Oiticica pretendeu como um modelo experimental do lazer como atividade positiva, onde as experiências ligadas ao comportamento transformariam o dia-a-dia em um campo experimental aberto<sup>19</sup>.

13 Buchmann, S. Da antropofagia ao conceitualismo. In: Braga, P. (org.) Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 223-224.

14 Favaretto, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000, p. 184.

15 Oiticica, H. “The senses Pointing Towards a New Transformation. Op.cit. Braga, P. Conceitualismo e Vivência. In: Braga, P. (org.) Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.267. (tradução de Paula Braga)

16 Notas publicadas na Folha de S. Paulo, 25.1.1986, p. 52. Op., Cit. Favaretto, C. p. 196.

17 “A “Cama-Bólido” é uma cabine onde as pessoas se deitam, experimentam sensações e recobram modos de viver, de “estar” no mundo”. In: Favaretto, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 2000. P. 185.

18 Favaretto, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 2000. P. 185.

19 Notas publicadas na Folha de S. Paulo, 25.1.1986, p. 52. Op., Cit. Favaretto, C. p. 197.



Oiticica desenvolveu a proposta do *Barracão* explicitando a idéia de “células comunitárias” ou “comunidades experimentais”, que deveriam servir como um “teatro experimental”. Paula Braga explica que, no final dos anos 1960, quando Oiticica escreve “The Senses Pointing Towards a New Transformation”, Oiticica pensa em células e tem em mente uma comunidade de pessoas vivendo juntas. Com *Newyorkaises*, texto repleto de fragmentos de obras de outros inventores, Oiticica estabelece um barracão virtual, onde junta Nietzsche, Cage, Debord, Artaud, Mallarmé, Burroughs e muitos outros, numa flexibilidade não só arquitetônica ou comportamental, mas também temporal. Oiticica chega a juntar as palavras Barracão (em inglês, Barn) e Babylon, no termo “Barnbylon”<sup>20</sup>.

## O LABIRINTO

Existem três diferentes conceitos de labirinto no âmbito da cultura ocidental, um místico-religioso, um iluminista e um terceiro que se pode definir como “unitário”<sup>21</sup>. Em linhas gerais, no conceito místico-religioso, o labirinto é visto como um caminho pleno de obstáculos e dificuldades por onde a alma encontra sua salvação, quando encontra o seu centro. Este conceito está relacionado aos ritos de iniciação, garantindo regeneração espiritual, estado de graça e o nascimento de um novo mundo para aquele que percorrer o labirinto até o fim. Sua representação gráfica apóia-se particularmente na religiosidade ocidental e cristã. Segundo Paolo Santarcangeli, o final da Idade Média é um período de maior difusão do símbolo do labirinto, que se expressa frequentemente na catedral gótica francesa<sup>22</sup>. O segundo conceito, iluminista, é de origem grega e relaciona-se a versão helênica do mito de Teseu e do Minotauro. Neste mito, o labirinto é despido de todo caráter sagrado. Quem habita o labirinto é o Minotauro, o monstro. A ele são atribuídas todas as iniquidades, a bestialidade, a luxúria, a avareza e a crueldade<sup>23</sup>. Só é possível sair do labirinto através do fio de Ariadne. Este conceito iluminista de labirinto decaiu na Idade Média e ressurgiu com a ciência moderna manifestando-se na sua versão mais pura e radical: nos testes psicotécnicos. Observa-se os serviços militares apropriando-se deste conceito de labirinto para medir o senso de orientação dos recrutas, representando a finalidade substancial do mito helênico a serviço do domínio e da opressão<sup>24</sup>. Por fim, o conceito unitário surge como crítica aos dois primeiros. Segundo Perniola, a crítica consiste justamente na representação gráfica do labirinto clássico que em essência é “antilabiríntico”, pois sua estrutura dividida em centro e periferia faz com que o percurso ocorra em função da chegada. No conceito “unitário” não se percorre o labirinto, vive-se o labirinto. Neste, não há centro, nem periferia, nem nenhuma regularidade. É a única experiência não reificada do espaço porque se resolve inteiramente na aventura temporal da busca constante do indivíduo<sup>25</sup>.

20 Braga, P. Conceitualismo e Vivência. In: Braga, P. (org.) Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 276.

21 Perniola, M. *Appunti per una storia dell'urbanistica labiríntica*. In: *Rivista di Estetica*. Ano XIII, Volume II, maio – agosto de 1968, p. 233 – 251.

22 Santarcangeli, P. *Il libro dei labirinti – Storia di un mito e di un símbolo*. Firenze, Vallecchi, 1967. Op. Cit.

23 Perniola, M. *Appunti per una storia dell'urbanistica labiríntica*. In: *Rivista di Estetica*. Ano XIII, Volume II, maio – agosto de 1968, p. 234.

24 op.cit., p. 234-235. (tradução livre da autora).

25 op.,cit. P. 236. (tradução livre da autora).

Este conceito de labirinto “unitário” é identificado nas representações dos ideários urbanos de Constant e de Oiticica.

A referência ao labirinto na obra de Hélio Oiticica está presente desde seus primeiros trabalhos, quando sugere um percurso labiríntico para a apreensão de seus “relevos espaciais”. A partir de 1960, Oiticica deixa o campo da pintura e chega ao domínio da arquitetura a partir da figura do labirinto com os *Penetráveis*. Se antes o espectador poderia percorrer sua obra e tocá-la, com os *Metaesquemas* e *Núcleos*, numa conformação labiríntica do espaço, é com os *Penetráveis* que se pode, de fato, adentrar o labirinto.

Oiticica escreveu em seu diário, em 1961, “Aspiro ao Grande Labirinto”, mas foi somente em 1964 que Oiticica conheceu a favela da Mangueira, ou seja, o “processo labiríntico do espaço urbano espontâneo”, como denominou Paola Berenstein Jacques<sup>26</sup>. A partir daí surge o conceito de *Creiazer* (criatividade e lazer), no qual Oiticica cria o Éden e o *Barracão*, além das idéias de “células-comunitárias”, “lugar público labiríntico de vivências coletivas” e de “uma arquitetura transformadora de comportamento e construtora de espaços públicos para práticas descondicionadas”, já anunciada outrora em seus *Penetráveis* e no projeto *Cães de Caça*<sup>27</sup>.

A *New Babylon*, por seu turno, aproxima-se conceitualmente da idéia-projeto Barracão de Oiticica na imagem do labirinto.

*Constant*, em seu artigo *The principle of disorientation*, critica o labirinto em sua forma clássica, sobretudo por este não permitir escolhas: a planta apresenta um trajeto mais longo entre a entrada e o centro fazendo com que algumas partes acabem sendo pouquíssimas vezes visitadas ou apenas visitadas uma única vez. Mesmo considerando a existências de labirintos mais complexos, que apresentam outros caminhos, sem saídas, pistas falsas que obrigam a voltar atrás, Constant pondera apontando que estes labirintos não deixam de ser construções estáticas que determinam os comportamentos, pois existe apenas um caminho “certo” que conduz ao centro<sup>28</sup>.

Constant argumenta a favor do labirinto dinâmico, no qual o comportamento social também deve ser “labiríntico” e ser continuamente modificado<sup>29</sup>. Não há um centro onde se deva chegar, há inúmeros centros em movimento. “Não se trata de extraviar-se no sentido de “perder-se”, mas no sentido positivo de encontrar caminhos desconhecidos”<sup>30</sup>. O labirinto, como concepção dinâmica do espaço, oposto a perspectiva estática, é visto também, e sobretudo, como estrutura de organização mental e método de criação.

Oiticica passou do labirinto projetado em detalhe, modelado como uma maquete de arquitetura,

26 Jacques, P. B. A estética da Ginga A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 65.

27 Braga, P. Conceitualismo e Vivência. In: Braga, P. (org.) Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 269.

28 Constant. *The principle of disorientation*. In: Costa, X; Andreotti, L. *Situacionistas. Arte, política, urbanismo. Situationists. Arts, politics, urbanism. Catálogo de exposição. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996. p. 87.*

29 Lambert, J-C. *Constant and the labyrinth*. In: Costa, X; Andreotti, L. *Situacionistas. Arte, política, urbanismo. Situationists. Arts, politics, urbanism. Catálogo de exposição. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996. p. 95.*

30 Constant. *The principle of disorientation*. In: Costa, X; Andreotti, L. *Situacionistas. Arte, política, urbanismo. Situationists. Arts, politics, urbanism. Catálogo de exposição. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996. p. 87.*

com os *Penetráveis-Labirintos*, e chegou ao labirinto construído de forma espontânea com *Tropicália*, quando incorporou, de fato, suas experiências com a favela do Rio de Janeiro. *Tropicália* foi construída de improviso, sem qualquer plano ou maquete anterior, apenas esquemas de montagem para as diferentes exposições<sup>31</sup>F.

Inacabado e sempre aberto à experiência, o labirinto de Oiticica encontra-se despojado de qualquer plano ou projeto preestabelecido. Seus labirintos configuram-se como espaços de convívio e espaços para viver sem os condicionamentos sociais, preconceitos ou imagens estereotipadas.

## CONCLUSÃO

As análises da proposta da Nova Babilônia de Constant e da *idéia-projeto* Barracão de Oiticica descortinam uma série de relações entre o artista brasileiro e o movimento Internacional Situacionista revelando proximidades entre os movimentos de vanguarda. Neste artigo, o conceito de labirinto “unitário”, considerado, assim como Perniola, a única experiência não reificada do espaço, é chave para compreensão dessas relações.

Em ambos os projetos, o caráter lúdico e a ideia de flexibilidade do tempo e do espaço foram somadas ao “descondicionamento” social e comportamental a favor de uma nova realidade. Tanto Constant como Oiticica argumentam no sentido de uma construção que determina novos comportamentos dos indivíduos.

Interessante observar que essas relações são explicitadas quando Oiticica cria um barracão virtual e também quando cria o termo “*Barnbylon*”. Nesta postura Oiticica alinha-se às formulações teóricas de Debord, para quem o espírito antilabiríntico do capitalismo se exprime na unificação, banalização e homogeneização totalitária do espaço que elimina a autonomia e a qualidade dos lugares.

---

31 Jacques, P. B. A estética da Ginga A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 75.

## D. PEDRO I DO BRASIL E IV DE PORTUGAL: A INVESTIGAÇÃO DA IMAGEM PÚBLICA POR MEIO DA ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Ana Flora Guimarães Murano<sup>1</sup>

Palavras-chaves: Iconografia, D. Pedro I, D. Pedro IV, Brasil, Portugal.

A proposta de comunicação deste “VI Encontro de História da Arte” teve como objetivo principal a apresentação do material iconográfico sobre o imperador D. Pedro I, que foi recentemente adquirido em Portugal. Este material está distribuído nos três volumes do livro intitulado “D. Pedro I - Estudo Iconográfico”. O estudo foi obra do colecionador das artes polonês Stanislaw Herstal e conta com um acervo de aproximadamente oitocentas imagens devidamente descritas e distribuídas em aproximadamente mil e quinhentas páginas.

Este material dá subsídios para que se faça uma investigação da construção da imagem pública de D. Pedro I e de como suas representações artísticas elucidaram a relação entre arte e poder no breve período em que viveu e, em alguns casos, após sua morte.

Para esta apresentação foram escolhidos dois eventos de grande importância política que deram vazão a uma rica produção visual, um no Brasil e outro em Portugal:

1 - O Grito da Independência em 7 de setembro de 1822

2 - O Cerco do Porto em julho de 1832 – agosto de 1833

Todos os eventos protagonizados pela figura de um monarca acabam gerando uma abundante produção artística que serve para legitimar ou, às vezes, questionar os resultados obtidos. As artes decorrentes de um evento dessa natureza começam, algumas vezes, antes do feito e podem durar até séculos depois. A produção vem de diversas frentes, e podem vir a glorificar, eternizar, legitimar, justificar e até mesmo desmoralizar o evento ou a pessoa retratada.

O porquê de todo este aparato propagandístico, a quem se dirigia, e como foi recebido dentro e fora da Brasil, são questões que também serão desenvolvidas conforme o amadurecimento da minha pesquisa de mestrado.

---

<sup>1</sup> Mestranda em História da Arte. flohmurano@gmail.com

Para ilustrar a importância desta análise, tomemos como exemplo a produção imagética gerada a partir do evento “o Grito da Independência em 7 de Setembro de 1822”. À parte o fato de que, a partir daquele momento, D. Pedro começou a receber no tratamento de sua imagem elementos legitimamente nacionais, que serviam para propagar a idéia de um soberano comprometido com o novo Brasil independente de Portugal, sua imagem não se despreendeu - e nem pretendia - da maneira de representação neoclássica napoleônica em voga, tanto no Brasil, como em outros lugares da América Latina.

Os novos “libertadores” das américas queriam ser representados de acordo com o modelo napoleônico que simbolizava o rompimento com o antigo e a entrada numa nova esfera de poder.

Para isto, uma nova iconografia é inaugurada unindo elementos da representação neoclássica francesa aos símbolos e elementos nacionais. Esta relação pode ser verificada nas imagens de D. Pedro I [Fig. 1] e do caudilho Simon Bolívar [Fig.2]. Da representação napoleônica [Fig. 3] eles trazem as botas, as mãos escondidas dentro do casaco, a indumentária militar bastante semelhante a de Napoleão, e a espada desembainhada<sup>2</sup>. Nesta pintura de José da Cunha Couto, D. Pedro é ainda representado com a corôa pousada sobre a almofada ao seu lado, o que configura ainda o mito do sebastianismo de tradição portuguesa.



[Fig. 1] D. Pedro I, José da Cunha Couto. Óleo sobre tela.Col. Instituto geográfico e Histórico do estado da Bahia. In Stanislaw Herstal.



[Fig. 2] Retrato de Bolívar em Bogotá, José Gil de Castro, 1830. Óleo s/ tela.



[Fig. 3] Napoleon Bonaparte, Robert Lefevre, c.1812.Óleo s/ tela.

Voltemos à análise da produção gerada a partir do “Grito da Independência”. Esta temática ilustrou medalhas [Fig. 4], [Fig. 5], óleos [Fig. 6], gravuras [Fig. 7], moedas, louças [Fig.8] e [Fig. 9] e até cédulas nacionais [Fig. 10]. A maior parte desta produção aconteceu décadas após o evento, muito

<sup>2</sup> DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 243-261, jan.-jun. 2006.



provavelmente para manter viva a memória do soberano como libertador e, pela natureza dos objetos, para ser difundida não somente nos meios nobres, mas também nos ambientes burgueses e populares.

Dois anos após o Grito foram abertas as inscrições para o projeto de uma estátua equestre de D. Pedro I no Rio de Janeiro e, em 1856, o estatuário Louis Rochet executou o monumento. Este monumento celebra o feito ilustre, legitima o personagem como o protagonista deste momento e serve, acima de tudo, para propagar “eternamente” o que se pretende em meio à população – neste caso, a imagem do libertador do Brasil.

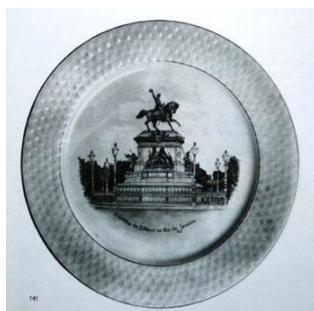
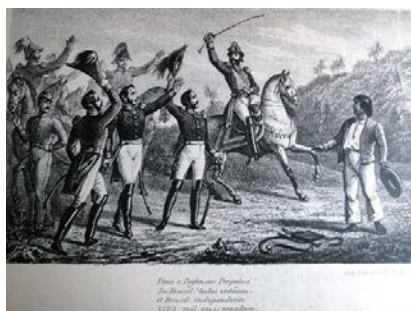


[Fig. 4] *Medalhão anônimo*. Provavelmente um trabalho de JOSÉ BERNA. Diâm.: 280mm fundido em bronze. Col.: Francisco Marques dos Santos (proced. Da col. Bastos Dias). In Stanislaw Herstal.

[Fig. 5] *Medalha uniface anônima* P. 1 INDEPENDENCIA 9 \* DO BRAZIL. Diâm.: 21mm Cunjada em bronze e estanho. Col.: Museu Histórico Nacional (AE/AR). In Stanislaw Herstal.



[Fig. 6] Pintura por FRANÇOIS RENÉ MOREAUX (assin.): F. R. Moreaux, 1844. Óleo sobre tela. Dim. 2440mm X 3830mm. Col.: Museu Imperial (ps. 194 e 195). In Stanislaw Herstal.



[Fig. 7] *Litografia Anônima* (em cima): O GRITO DO YPIRANGA (em baixo): Imp. Simonau & Toovey, Viva o Defensor Perpetuo / do Brasil! Todos entôam. / O Brasil independente / VIVA! Mil vezes pregôam. In (Miguel Maria Lisboa, Barão de Japura), *Romances históricos por um Brasileiro*, 2a Edição – Bruxelas 1866, p. 126/127. In Stanislaw Herstal.

[Fig. 8] *Prato de sobremesa em faiança com decoração policroma em decalcomania*. A Estatueta de D. Pedro I – no Rio de Janeiro. (carimbo no reverso): SOCIÉTÉ CÉRAMIQUE MAESTRICHT / MADE IN HOLLAND. Diâm.: 190mm. Col.: Duillo Crispim Farina – Stanislaw Herstal. In Stanislaw Herstal.



[Fig. 9] *Lâmpada em opalina branca com decoração em côr de rosa. Sépia e ouro Rio de Janeiro / D. Pedro I. Dim.: 290mm x 137mm. Col.: Stanislaw Herstal. In Stanislaw Herstal.*

[Fig. 10] *Cédula do Tesouro Nacional, reproduzindo no reverso a estátua eqüestre do monumento. Impressa na American Bank Note Co., New York. Valor: 1\$000. Emissão de 1889. Litografia. Dim.: 64mm x 155mm. In Stanislaw Herstal.*



[Fig. 11] *“Charge” em litografia (dois desenhos) por ANGELO AGOSTINI}*  
a) (No poste): COLONIA PORTUGUEZA

*Um bello dia- era o dia 7 de Setembro de 1822 - / d. Pedro I, por certas razões que não cabem aqui, / disse para o Brazil: Toma lá a tua carta de liberdade. Estás livre de teu Senhor do Portugal: Porem, eu serei o teu / amo e tu me servirás, assim como aos meus descendentes. / e o Brazil – colono que considerava a Real Colonia Portuguesa / um tronco, em empecilho às, suas justas aspirações à liberdade, / aceitou agradecido. Dim. (mancha): 85mm X 120mm*

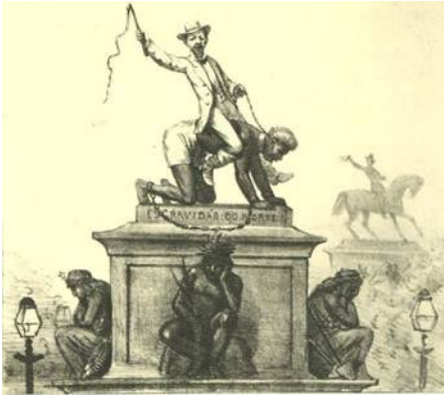
b) (no poste): CONSTITUICÃO IMPERIO DO BRAZIL

*D. Pedro I, que era um alho, entendeu que o tal / tronco não era empecilho, mas sim uma base i- / nerte, porem solida e pacifica, para uma nova na/ ção. Serro-o para desprendel-o das raizes que / o ligavam a Portugal, fez-o com uma tabo- / leta e uma corôa e assim transformou a ex-colonia em uma geringonça que se chamou Imperio do Brazil. Dim. (mancha): 75mm X 89mm. In Revista Ilustrada, ano 8 – 1883, n. 354. (p. 217). In Stanislaw Herstal*

Era muito importante nesta época mostrar o Imperador como um benfeitor, um nacionalista, afinal os ventos republicanos já sopravam desde a Revolução Francesa, fazendo com que atitudes e propaganda fossem ferramentas essenciais para a preservação do soberano.

Vinte anos mais tarde, caricaturistas como Ângelo Agostini e Antônio Bernardes Pereira Netto, agiram na “contrapropaganda” ao evento do Grito, mostrando D. Pedro em situações nada lisonjeiras como, por exemplo, montado sobre um negro escravo chicoteando-o, ou comemorando a liberdade sobre seu cavalo enquanto índios e negros continuavam presos em gaiolas. Esse contra-ataque por meio de charges e de seus panegíricos servia também para atacar o próprio monumento ao Grito, como se pode notar nas imagens [Fig. 11], [Fig. 12], [Fig. 13].





[Fig. 12] “Charge” em litografia (na base): *ESCRavidão OU MORTE!* Projecto de uma estatua equestre para o illustre chefe do partido liberal. Esta estatua deve fazer / pendant com a de Pedro I, e será collocada no dia 7 de Setembro de 1881 / Á iniciativa dos illustres fazendeiros de cebolas é que devemos este monumento das nossas glórias. Dim.(mancha): 192mm x 217mm. In Revista Ilustrada, ano 5 – 1880, n.º 222. (p. 258). In Stanislaw Herstal.



[Fig. 13] “Charge” em litografia. *O Paiz, que não vê festejar o dia 7 de Setembro senão pelo canhão e foguetorio official, começa a comprehender que / a sua Independencia só s e traduz em fumaça; em muita fumaça...* Dim. (mancha): 219mm x 289mm. In Revista Ilustrada, ano 6 – 1881, n.º 264. In Stanislaw Herstal.

Em Portugal, um evento que deu vazão a uma vasta produção artística bastante semelhante a que observamos do Grito, foi o “Cerco do Porto de 1832”. Esta fase do retorno de D. Pedro a Portugal, e da estética que permeou a sua representação a partir de então, ainda está sendo mais aprofundada, portanto limito-me a fazer pequenas observações sobre alguns retratos.



[Fig. 14] Litografia por J. G. COSTA (em cima): *O UNIVERSO ILLUSTRADO (assn.): J. G. COSTA. Costa Lith Lith de Fontes. D. PEDRO I.º IMPERADOR DO BRASIL. / E 28.º DE PORTUGAL / (No cerco do Porto).* Editor A. J. Ferreira da Silva Rua da Quitanda N.º 190. Dim. 340mm x 200mm (mancha: 260mm x 200mm). In Universo Ilustrado, ano I – 1858, n.º 9 de 28 de março. Col.: biblioteca Nacional de Rio de Janeiro. In Stanislaw Herstal.



[Fig. 15] Litografia por F. A. SERRANO. *VISTA DA PRAIA DE ARNOSA DE PAMPELLIDO, ONDE DESEMBARCOU O SENHOR DOM PEDRO Á FRENTE DO EXERCITO LIBERTADOR.* Dim.: 150mm x 215mm (mancha: 138mm x 215mm)



Como podemos observar na imagem [Fig.14], após sua entrada como “libertador de Portugal das garras do absolutismo miguelista”, D. Pedro continuou sendo representado como militar, bem como havia acontecido no Brasil. Nestas imagens ele aparece vestindo farda e ao seu lado um canhão. Não há outra leitura que não seja a do nome que ele recebeu quando retornou a Portugal - “O Rei Soldado”. Há também uma série de pinturas que retratam o evento histórico tanto do “Cercos do Porto”, quanto do anterior “Desembarque e Arnoza de Pampelido” [Fig. 15], onde D. Pedro é representado em trajes militares, com a espada desembainhada e, muitas vezes, com a denominação: “1º Imperador do Brasil e 28º Rei de Portugal”.



[Fig. 16] Litografia por Francisco de Paulla Graça. *D. PEDRO 4.º NA SERRA DO PILAR*. Dim<sup>o</sup>: 390mm x 522mm (mancha: 379mm x 522) Col.: Arthur Gouveia de carvalho. Lit.: ernesto Soares, Dicionário e Iconografia Portuguesa, n 4444F. Vista da Praia de Arnoza de Pampelido, onde desembarcou o Senhor D. Pedro à frente do exército Libertador. In Stanislaw Herstal.



[Fig. 17] *Napoleão Cruzando os Alpes*, 1800. Jacques-Louis David.

Na sua representação portuguesa pós “Cercos do Porto” encontramos também bastantes traços da representação napoleônica, e isto pode ter acontecido devido à natureza do feito político. A litografia “D. Pedro 4º na Serra do Pilar” [Fig. 16], que mostra D. Pedro sobre um cavalo que empina apontando para seu próximo destino - provavelmente para a libertação de Portugal - é quase uma cópia do célebre retrato feito por Jacques-Louis David de “Napoleão cruzando os Alpes”. [Fig. 17]. Aqui, além de todas as semelhanças iconográficas, D. Pedro ainda veste o conhecido chapéu de Napoleão Bonaparte.

Mais uma vez louças, medalhas, moedas, óleos, gravuras e até azulejos traziam o retrato de D. Pedro IV. Também o concurso para a estátua equestre do Porto aconteceu alguns anos mais tarde, e até as infames charges fizeram parte de seu repertório iconográfico português. Curiosamente, um dos maiores chargistas das querelas entre D. Pedro e D. Miguel foi o artista francês Honoré Daumier (1808-1879), que representou algumas vezes ambos os monarcas como fantoches disputando a coroa.

Gostaria de fazer especial menção à medalha comemorativa que mais tarde foi reproduzida em diversas litografias [Fig. 18] que traziam o título “A D. Pedro Libertador da Lusitania” e a algumas representações de D. Pedro vestindo armadura, em que podemos fazer um paralelo com a representação daquele que é entendido como o primeiro “libertador” de Portugal, que foi D. Afonso Henriques. [Fig. 19] e [Fig. 20].



[Fig. 18] Litografia da medalha comemorativa do Cerco do Porto. In Stanislaw Herstal.



[Fig. 19] Litografia por MAURÍCIO JOSÉ DO CARMO SENDIM. (na fôlha): CARTA / constitu- / -cional. (nos pedestais): GLORIA & HONRA JUSTIÇA RECTA. DEDICADO À PATRIA. / S. M. I. o Senhor D. Pedro, Duque de Bragança; / revestido das Armas Antigas com que os Valerosos Portuguezes enriquecerão. A sua Nação de Honra e Gloria, / fazendo-se por suas brilhantes façanhas o Terror, e o assombro das quatro partes do Mundo. Dim.: 502mm x 360mm (mancha: 438mm x 349mm). Col.: Biblioteca Nacional de Lisboa. In Stanislaw Herstal.

[Fig. 20] D. Afonso Henriques, o Conquistador. Não foram encontradas maiores referências sobre esta imagem, mas ela consta do livro: SOUZA, Manuel de. Reis e Rainhas de Portugal. [S.l]: SporPress, 1ª Edição dezembro de 2000.

Assim como no Brasil D. Pedro foi retratado com base na estética neoclássica francesa unida a elementos, ícones, cores e materiais genuinamente brasileiros, em Portugal ele também seria retratado com características da mesma mesma estética, porém com elementos fundamentais da iconografia portuguesa. Os pintores mais conhecidos que retrataram D. Pedro após seu retorno a Portugal como, por exemplo, Domingos Antônio de Sequeira e Maurício José do Carmo Sendim, haviam ambos estado em Roma recebendo “as luzes de Mengs”<sup>3</sup> de teor neoclássico.

Podemos concluir que as diferentes formas de representação de D. Pedro I e IV, baseadas nos importantes eventos políticos por ele protagonizados, podem nos conduzir a uma reflexão sobre o impacto que a construção simbólica de sua imagem teve sobre o imaginário coletivo durante o período em que viveu, e sobre quais os efeitos que acabaram se perpetuando no Brasil e em Portugal.

3 FRANÇA, José Augusto. História da Arte em Portugal. O pombalismo e o Romantismo. P. 68.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. *Art in Latin America. The Modern Era 1820 – 1980*. New haven and London: Yale University Press, 1989.
- BARRIELLE, Jean François. *A Gramática dos Estilos; O Estilo Império*. [S.l]: Martins Fontes, 1982.
- BORDES, Philippe. *Jacques-Louis David: Empire to Exile*. New Heaven and London: Yale University Press, 2005.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *A Missão Artística Francesa e Seus Discípulos 1816 – 1940*, vol. II. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- COLI, Jorge. *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX?*. Série 17, *Livre Pensar*. São Paulo: Senac, 2005.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. 3 volumes em 2, XVIII, 291 p. Ilust. (Biblioteca Histórica Brasileira) Martins MEC. Tomo 1 Volumes I e II, [S.d].
- DIAS, Elaine Cristina. *Debret e a pintura histórica e as ilustrações de corte de “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*, Tese de dissertação. Mestrado em História da Arte. UNICAMP. Campinas, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret*. In: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, n.1, jan.- jun. 2006. Universidade de São Paulo, São Paulo: Nova Série, 2006.
- HENRY, Bruno Roy. *A Segunda Morte do Imperador*. In: *História Viva*. Duetto, nov. de 2003.
- HERSTAL, Stanislaw. *Dom Pedro estudo iconográfico Vols. 1, 2, 3*. São Paulo, 1972, Lisboa, 1972.
- IRWIN, David. *Neoclassicism*. Coleção Art & Ideas. [S.l]: Phaidon, 1997.
- LIMA, Valéria. *Uma Viagem com Debret*. Coleção *Descobrimos o Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- LOPES, Reinaldo e CAVALCANTE, Rodrigo. *A Volta do Imperador*. In: *Revista História*, P.24.
- MISSÃO ARTÍSTICA e Francesa e Pintores Viajantes: França e Brasil no séc. XIX. Fundação Casa França Brasil (Secretaria de cultura do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora Ltda, Novembro/Dezembro de 1990.
- MONTEIRO, Tobias. *História do Império – A Elaboração da Independência*. Tomo 2. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: Itatiaia, 1981.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª Edição. São Paulo: CIA das Letras, 1998.
- SOUZA, Manuel de. *Reis e Rainhas de Portugal*. [S.l]: SporPress, 1ª Edição dezembro de 2000.
- SOUZA, Iara Lis Carvalho de. *Pátria Coroada. O Brasil como Corpo Político Autônomo 1780-1831*. São Paulo:Unesp, 1998.
- SOUZA, Octavio Tarquínio de. *História dos Fundadores do Império do Brasil: A Vida de D. Pedro I*. Coleção documentos brasileiros, 71. TOMO I. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte. O Problema da Evolução dos Es-*

tilos na Arte mais Recente. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

XAVIER, Leopoldo Bibiano. Revivendo o Brasil-Império. [S.l]: Artpress, 1991.

WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões Sobre a Arte Antiga. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Trad. de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. 2ª Edição, Porto Alegre: Movimento, 1975.

### WEBGRAFIA

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 243-261, jan.-jun. 2006.

MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia. Rev. Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 44, fev. 2007. Disponível em <[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0020-38742007000200005&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742007000200005&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 29 nov. 2010.



## AS COLEÇÕES MATARAZZO NO ACERVO DO MAC USP E A PINTURA MODERNA NO BRASIL

Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães<sup>1</sup>

Palavras-chave: Pintura Moderna Italiana, Coleção, Crítica de arte

(...) la notion de discontinuité prend une place majeure dans les disciplines historiques. Pour l'histoire dans sa forme classique, le discontinu était à la fois le donné et l'impensable: ce qui s'offrait sous l'espèce des événements dispersés – décisions, accidents, initiatives, découvertes; et ce qui devait être, par l'analyse, contourné, réduit, effacé pour qu'apparaisse la continuité des événements. *Michel Foucault*

Em *A Arqueologia do Saber*<sup>2</sup>, Michel Foucault fez a crítica à história das mentalidades em sua visão do discurso da história por via daquilo que os historiadores da escola dos *Annales* designavam como a “longa duração” - e que, portanto, implicava trabalhar com a noção de continuidade -, para propor uma análise da disciplina que pudesse incorporar e interpretar a descontinuidade. Foucault começava analisando as regularidades discursivas, isto é, na elaboração mesma do discurso (procedimentos do historiador), e sobre a formação do objeto do discurso ou o objeto de estudo do historiador, e de como a descrição do objeto levava necessariamente à construção do discurso. Em última análise, ele partia da aporia do discurso historiográfico em trabalhar com a noção de descontinuidade, ao mesmo tempo em que ela já estava dada pelo próprio objeto de estudo do historiador.

Sua tese me foi muito cara quando tive de pensar minha atividade profissional dentro de um museu, no qual convivemos necessariamente com a descontinuidade e temos de trazer à tona “espaços brancos” (outra expressão foucaultiana) deixados pelas narrativas de história da arte construídas numa instância extra-local/extra-museu – evito, aqui, usar o termo “global” para não ter de cair em um debate recente, que é o das relações de força implicadas nos discursos consolidados em história da arte. Trabalhar num museu significa, antes de mais nada, confrontar-se constantemente com seu acervo, que pressupõe sua relação com seu território, sua dimensão local. Além disso, e ao contrário do que se imagina, quando realizamos nossas atividades em um museu, estamos imediatamente imersos em questões que lhe são urgentes, ou seja, vemo-nos obrigados a adaptar nossas proposições iniciais para atender a essas urgências. Isto não é um dado dos museus brasileiros, em que pensamos que tais questões emergem simplesmente

<sup>1</sup> Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica. MAC USP.

<sup>2</sup> Michel Foucault. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969. A epígrafe foi tirada da edição Gallimard, 2008, p. 17.

de sua estrutura, por vezes precária, ou da falta de quadro profissional suficiente para operacionalizar todas as suas instâncias. Qualquer historiador da arte em qualquer grande museu do mundo encontra-se em situação semelhante.

A situação de um museu universitário, como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), é especial, na medida em que ele prevê em seu organograma um quadro de docentes/curadores ligados à sua estrutura. Assim, a docência (em nível de graduação e pós-graduação) e a pesquisa desdobram-se na relação com seu acervo e uma programação constante de exposições, que se tornam ocasiões de extroversão da pesquisa acadêmica e de exercício de uma formação dicente que não é oferecida nas grades de cursos das unidades de ensino. Foi a partir dessas perspectivas que dei início às minhas atividades no MAC USP e formulei minha pesquisa com seu acervo. Para tanto, conjugam-se também, as disciplinas que tenho oferecido em nível de graduação e pós, bem como os objetos de estudo ou temas abordados por meus bolsistas nos dois níveis.

O MAC USP foi criado em 1963, quando se transferiu para os cuidados da Universidade o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP)<sup>3</sup>. O processo de doação do acervo do antigo MAMSP à Universidade resultou, de fato, em três documentos cartoriais diferentes. A primeira doação, que recebeu número de tomo 1963.1, e constitui-se na chamada Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, é composta de 429 obras de artistas brasileiros e estrangeiros. A segunda doação, que embora tenha recebido a numeração de tomo 1963.2 só deu efetivamente entrada no MAC USP em 1976, é a da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, com 19 obras estrangeiras. A terceira e mais numerosa doação (1963.3) é a que recebeu o nome de Coleção MAMSP, contendo um total de 1243 obras, dentre as quais 564 obras em papel de Emiliano di Cavalcanti, doadas ao antigo MAMSP pelo artista em 1952. Com o estabelecimento desses recortes, as coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó acabaram por gerar alguns equívocos em sua compreensão. O mais patente deles é o fato de que até hoje elas são abordadas como coleções particulares, de gosto pessoal, sem uma escolha criteriosa nas aquisições realizadas. O que a reavaliação do processo de catalogação dessas duas coleções nos revelou é que há uma documentação comprobatória de que as obras nelas contidas pertenceram ao acervo do antigo MAMSP e foram compradas com o objetivo de formar seu núcleo inicial de acervo.

As coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó foram, inicialmente, tomadas como piloto para o projeto de reavaliação crítica da catalogação do acervo do MAC USP, a partir de meu ingresso no Museu em 2008. Por terem sido as duas primeiras coleções a passarem à Universidade, partimos do pressuposto de que elas estariam mais sistematicamente

<sup>3</sup> A história da dissolução do antigo MAMSP ainda é motivo de controvérsia na historiografia brasileira da arte. A resolução de fechar o museu e transferir seu acervo para a USP teria sido tomada diante da crise pela qual o MAMSP vinha passando desde meados dos anos 1950, com a criação do evento Bienal de São Paulo, que esgotava todos seus recursos e infra-estrutura. Os anos de 1961 e 1962 são cruciais na tomada de decisão do então presidente do museu, Francisco Matarazzo Sobrinho, em levar a proposta de transferência do acervo do MAMSP para a USP. Esta estratégia também estava ligada à criação da Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 1962, que passaria a ser responsável pelas edições da Bienal de São Paulo. Cf. Documento manuscrito do Ministério de Relações Exteriores do Brasil a Francisco Matarazzo Sobrinho, cartas de Mário Pedrosa, como diretor artístico do MAMSP, aos conselheiros do Museu cobrando a anuidade não paga, datadas de 1961, e Ata de Dissolução do MAMSP, de dezembro de 1962. Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

estudadas e o levantamento do histórico das obras já em parte realizado<sup>4</sup>. Entretanto, a dispersão dos fundos de arquivo do antigo MAMSP entre a Fundação Bienal de São Paulo, o MAC USP e o próprio MAMSP (depois refundado como nova pessoa jurídica) dificultou a reunião da documentação em torno delas, de modo a permitir um estudo mais apurado de como este acervo havia sido formado. Também temos de considerar que o único momento pelo qual essas coleções passaram por um processo de revisão catalográfica foi em 1985, à época em que se criou no MAC USP sua Seção de Catalogação. Até então, as anotações de atualização das fichas ainda eram feitas sobre as fichas MAMSP, e o arquivo do MAC USP, assim como o da Fundação Bienal de São Paulo, não haviam se constituído<sup>5</sup>. No caso do MAC USP, a constituição da Seção de Catalogação, com a documentação primordial relativa às obras do acervo, resgatou alguns documentos importantes, que começaram a esclarecer a formação dessas duas coleções. Mesmo assim, outros documentos emergiram recentemente e que merecem ser tratados aqui para lançarmos um novo olhar sobre o conjunto de obras em questão.

Além das fichas catalográficas do antigo MAMSP, há pelo menos três outros documentos que as precedem e que dão conta de catalogar as obras de seu acervo. O primeiro deles, que pode ser datado entre 1950 e 1951 é uma lista datiloscrita com correções a lápis, na qual constam as primeiras obras estrangeiras adquiridas para o museu, numeradas de 1 a 79, com os dados técnicos para constituição das fichas catalográficas<sup>6</sup>. Dentre elas, estão as obras adquiridas pelo casal Matarazzo entre 1946 e 1947, na Itália e na França, hoje parte das coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó. O segundo documento constitui-se em 2 livros de tombo, provavelmente preparados entre 1960 e 1962, de catalogação do acervo do antigo MAMSP. Aqui, já encontramos, além das obras inicialmente adquiridas pelo casal Matarazzo, os prêmios-aquisição e doações para o Museu ao longo da década de 1950, a exemplo das obras em papel de Emiliano Di Cavalcanti. Os livros possuem duas versões. Na primeira, de um volume só, as obras entram em ordem alfabética por sobrenome do artista e são separadas por suporte (pintura, escultura, gravura – que inclui toda sorte de obras em papel) e pelas categorias “Brasileira” e “Estrangeira”. Tal classificação gera um código que designa o número de inventário das obras no antigo MAMSP<sup>7</sup>. A segunda versão do livro de tombo é formada por dois

4 Cf., por exemplo, Walter Zanini (org.). *Cat. exp. Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 1977; Elza Ajzenberg (org.). *Cat. exp. Cicillo Matarazzo*. São Paulo: MAC USP, 2003; Annateresa Fabris. “Um fogo de palha aceso” In: Annateresa Fabris e Luis Camillo Osório. *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008; Annateresa Fabris. “A travessia da arte moderna” In: *História e(m) Movimento. MAM 60 Anos* [folheto das conferências proferidas por ocasião da mostra comemorativa dos 60 anos do MAMSP]. Embora a bibliografia seja significativa, o acervo documental para a pesquisa dessas duas coleções não estava efetivamente estruturado.

5 Os arquivos do MAC USP, da Fundação Bienal de São Paulo, bem como de outras instituições artísticas brasileiras, foram abertos à consulta, parcialmente tratados e organizados, apenas em meados da década de 1990 – o do MAC USP, em 1996, e o da Fundação Bienal de São Paulo, em 1999. Foram as pesquisas recentes em torno da história das instituições artísticas paulistas, sobretudo o MAMSP, que permitiram que se reconhecessem fundos documentais do antigo MAMSP. Cf. Maria Cecília França Lourenço. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, e as teses de Marcelo Mattos Araújo (“Os Modernistas na Pinacoteca: o Museu entre a Vanguarda e a Tradição”, tese de doutorado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU USP em 2002), Regina Teixeira de Barros (“Revisão de uma História: A Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949”, dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicação e Artes – ECA USP, em 2002) e Ana Paula Nascimento (“MAM: Museu para a Metrópole”, dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU USP em 2003).

6 Eva Lieblich Fernandes, que atuou como secretária do antigo MAMSP entre 1948 e 1951, reconheceu este documento como o primeiro a ser elaborado para a catalogação das obras em depósito no Museu naquele período. O documento havia sido preparado por ela para constituir a documentação do acervo do Museu [Entrevista concedida à autora em 16/06/2010, na qual Eva Lieblich data o documento de 1950]

7 Por exemplo, “A adivinha” (óleo/madeira, 1924) de Achille Funi, recebe o número de inventário PE-006, isto é “Pintura Estrangeira” e o número 6 remete-se à primeira lista elaborada por Eva Lieblich Fernandes. As obras que deram entrada no acervo a partir de 1951, e que, ao que tudo indica, só foram catalogadas nesses livros de tombo, foram numeradas a partir da ordem alfabética.

volumes, desta vez separados por suporte: um volume cataloga pinturas e esculturas, e outro, as obras em papel – genericamente chamadas de “gravuras”. É digno de nota que tal divisão por suporte aproxime-se, de fato, à estrutura dos departamentos e respectivas reservas técnicas do Museum of Modern Art, de Nova York, que serviu de modelo para a criação do antigo MAMSP, bem como ao modo de organização em sessões das edições da Bienal de Veneza e da Bienal de São Paulo, até, pelo menos, o final da década de 1950<sup>8</sup>.

Da análise do conjunto documental levantado, foi possível identificar claramente pelo menos quatro conjuntos coesos de obras adquiridos pelo casal Matarazzo, na fase inicial do antigo MAMSP. Dois deles foram comprados, respectivamente, na Itália e na França, entre 1946 e 1947. Os outros dois constituem aquisições também realizadas nesses dois países, mas entre 1951 e 1952. De imediato, podemos dizer que eles refletem uma enorme transformação nos parâmetros do que se entendia por arte moderna no meio artístico brasileiro, em um curto intervalo de tempo. Esta grande transformação tem a ver com a presença de Léon Dégand em São Paulo, em 1948/49, como primeiro diretor artístico do MAMSP e a introdução dos debates em torno da abstração entre nós.

Gostaria de tratar aqui especificamente do conjunto de obras italianas adquirido entre 1946 e 1947, que é sobre o qual trabalho neste momento. Na pasta de documentação dos artistas, na Seção de Catalogação do MAC USP, encontramos, neste caso, uma série de telegramas enviados pelo secretário de Ciccillo Matarazzo a galerias milanesas e romanas a partir de 1946. Através dessa correspondência, foram solicitadas listas de obras disponíveis para compra. Há um documento anterior, que nos ajuda a reconstituir a relação do casal Matarazzo com a Itália, isto é, um telegrama da crítica italiana Margherita Sarfatti, enviado de Montevideú, em 16 de setembro de 1946, dando orientações a Ciccillo Matarazzo para o início das aquisições em Milão e Roma:

“Ruego telegrafiar directamente Gaetani Cavallasca como dirección italiana Ciccillo ademas **telegrafiar Ciccillo relacionarse Gaetani compras terminada decisiones urgentes telegrafíame confirmandome telegrafíastes gracias Sarfatti** hotel Parque.” [grifo meu]<sup>9</sup>

A série de telegramas às galerias milanesas e romanas segue-se ao telegrama acima, e em seguida, temos várias cartas trocadas entre o genro da crítica italiana, Livio Gaetani, e Ciccillo Matarazzo, dando notícias das obras, que começam a ser adquiridas. As compras têm fim em julho de 1947, momento em que Margherita Sarfatti volta à Itália depois de seu exílio de 9 anos entre a Argentina e o Uruguai, e que Yolanda Penteadó está em viagem pela Europa. É através do caderno de anotações de Yolanda Penteadó, organizado em Davos, na Suíça, que temos notícia do conjunto das aquisições italianas e

8 Havia, na Bienal de Veneza, a sessão do que se chamava de “bianco nero”, isto é, obras em gravura. Ao ser criada em 1951, a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo toma para si a mesma estrutura para recepção e apresentação das obras. Isto é tão forte na tradição modernista que fundou nossas práticas museais em torno da arte moderna, que até mesmo na instauração do MAC USP na universidade, os primeiros editais voltados para artistas jovens se desdobram em editais de desenho e de gravura. Não é à toa, portanto, que o MAC tem um conjunto muito significativo de obras em papel, e podemos dizer que o desenho e a gravura ainda estão por ser atentamente estudados levando-se em conta sua real dimensão para as práticas modernistas. Cf. ainda Mário de Andrade, “O Desenho” In: *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

9 Seção de Catalogação, MAC USP.



francesas<sup>10</sup>. Na última carta enviada por Livio Gaetani a Ciccillo Matarazzo, ele menciona a passagem de Yolanda por Roma, para conferir o conjunto de 68 obras adquiridas por ele e por Enrico Salvatore, que foram a seguir despachadas ao Brasil do porto de Gênova<sup>11</sup>.

Os pagamentos foram realizados através da Metalúrgica Matarazzo, como podemos ver na documentação fiscal e nas ordens de pagamento emitidas pelo secretário de Ciccillo Matarazzo. Entretanto, há duas cartas, respectivamente, dos artistas Mario Sironi e Felice Casorati, vendendo obras a Matarazzo, que indicam, primeiramente, que as aquisições feitas na Itália, foram realizadas por intermédio e influência de Margherita Sarfatti. Além disso, tanto num caso como no outro, os artistas dizem-se satisfeitos em contribuir para a criação de um museu de arte moderna no Brasil<sup>12</sup>. Tais aquisições, portanto, não foram feitas pelo gosto pessoal de seus compradores. O que se conclui é que o casal Matarazzo buscou apoio de atores com boa penetração nos meios artísticos europeus para realizar as compras. Ao mesmo tempo, essas aquisições não foram destinadas à casa do casal Matarazzo, e sim ao museu: é o que nos dá notícia a coluna do crítico Sérgio Milliet no jornal *O Estado de São Paulo*, de 4 de março de 1948, mencionando a apresentação desse núcleo inicial do acervo do antigo MAMSP na casa do casal Matarazzo<sup>13</sup>. No caso da Itália, recorrer à crítica italiana Margherita Sarfatti significava, de um lado, aproximar-se de importantes galeristas e artistas daquele país – assim como do ambiente parisiense –, e de outro, orientar-se pelas relações que o meio artístico brasileiro, desde o final da década de 1920 tinha com o meio artístico italiano, sobretudo com o grupo Novecento, fundado por Sarfatti em 1922.

Margherita Sarfatti (1880-1961) era jornalista, crítica de arte, de uma proeminente família judia de Veneza. Em 1902, depois de se casar com o advogado Cesare Sarfatti, fixa residência em Milão, onde convive com um ciclo de artistas e intelectuais de vertentes socialistas e colabora com o jornal socialista *Avanti!*, no qual a partir de 1909, tem uma coluna sobre arte. Em 1912, conhece Benito Mussolini, com quem inicia uma relação amorosa, que duraria até a década de 1930. Como crítica de arte, é fundamental sua colaboração na criação do grupo Novecento – com os artistas Anselmo Bucci, Mario Sironi, Achille Funi, Piero Marussig, entre outros. Já em 1925, o grupo se reformula e passa a ser conhecido como Novecento Italiano, momento em que ela e alguns artistas do grupo (a exemplo de Mario Sironi) assinam o *Manifesto degli Intteletuali Fascisti*. Em 1924, dedica-se a escrever a biografia de Mussolini, *Dux* (publicada em inglês em 1926). Com a aproximação de Mussolini ao Nacional Socialismo da Alemanha e a Hitler, e a implementação das Leis Raciais na Itália, em 1938, Sarfatti se vê obrigada a deixar o país. As biografias da crítica apontam que de 1938 a 1947, ela viveu entre a Argentina e o Uruguai. Em 1947, volta para a Itália, estabelecendo-se em Cavallasca, Como. Na literatura internacional, pouco se sabe sobre suas atividades na América Latina, e seus contatos com o meio artístico latino-americano. No caso argentino, tais relações já começaram a ser analisadas, principalmente a partir do contexto de uma exposição do

10 Caderno de viagem de Yolanda Penteadó, Davos, Suíça, 1947. Seção de Catalogação, MAC USP.

11 Carta de Livio Gaetani a Francisco Matarazzo Sobrinho, datada de 20/07/1947, Fundo MAMSP, Arquivo MAC USP. Atualmente, reunimos toda a documentação resgatada em uma pasta que constitui o processo de doação das coleções Matarazzo à USP, na Seção de Catalogação.

12 Cf., por exemplo, carta de Mario Sironi datada de 15 de outubro de 1946, pasta do artista, Seção de Catalogação – MAC USP.

13 Cf. colunas de Sérgio Milliet n' *O Estado de São Paulo*, em 04/03/1948 e 10/09/1948. Fundo Rodrigo Mello Franco de Andrade/SPHAN. Arquivo do IPHAN, Minc – Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

grupo Novecento Italiano, em Buenos Aires, ocorrida em 1930<sup>14</sup>. Suas relações com o Brasil ainda estão por serem devidamente estudadas, e embora não se saiba de nenhuma itinerância da exposição portenha de 1930 ao Brasil, há outros indícios significativos dos contatos da crítica e do grupo de artistas a sua volta com o meio artístico brasileiro, a exemplo de Hugo Adami<sup>15</sup> e de Paulo Rossi Osir, que foram para a Itália em busca de aperfeiçoar sua formação a partir da segunda metade da década de 1920.

Apesar de sua atuação como crítica, inicialmente no jornal *Avanti!* e posteriormente no jornal *Il Popolo d'Italia* (fundado e dirigido por Benito Mussolini, em 1914) nas décadas de 1910 e 20, bem como sua intensa participação nos júris de seleção e premiação da Bienal de Veneza ao longo dos anos 1920, são poucas as publicações de Sarfatti que organizam sua reflexão sobre arte moderna. Seu livro *Storia della Pittura Moderna*<sup>16</sup>, publicado como volume de uma coletânea de ensaios dirigida por ela, pode ser entendido como sua primeira tentativa de analisar a evolução da pintura moderna e elaborar uma teoria da arte a partir da produção dela oriunda. Dividido em 22 capítulos, o livro procura mapear a produção modernista por países, concentrando-se no continente europeu, mas com menções relevantes, no capítulo XII, à pintura dos Estados Unidos, da Argentina e do Japão. Um enorme destaque é dado à Itália, como modelo privilegiado de uma arte de síntese – em oposição àquela de análise –, fundamentada na tradição clássica, tal como elaborada a partir do Renascimento italiano. Ao todo, são sete os capítulos que Sarfatti dedica à pintura moderna na Itália, reservando um capítulo para os futuristas, e um para o grupo Novecento Italiano. É justamente em relação a esse último que ela elabora o conceito de síntese, bem como daquilo que ela chama de “classicità moderna” – para ela, não uma imitação da pintura dos grandes mestres do Renascimento, mas sua reinterpretação guiada pelos elementos mais essenciais de constituição da forma: o desenho e sua estrutura compositiva.

Sarfatti retomaria essas teses e um outro livro publicado em Buenos Aires, em 1947, momento em que ela está em contato com o casal Matarazzo para a aquisição desse acervo italiano do antigo MAMSP. Os quatro capítulos iniciais de *Espejo de la Pintura Actual* são exatamente os mesmos do livro de 1930, e a autora também aborda a pintura a partir de escolas nacionais. Mas há, pelo menos, dois elementos novos em relação a *Storia della Pittura Moderna*. Em primeiro lugar, a autora incorpora novos países à sua análise, merecendo destaque os países latino-americanos, em especial o México e o Brasil<sup>17</sup>. Para introduzir o continente americano, ela toma os Estados Unidos e sua tradição recente de pintura mural, para daí, ir ao México e os grandes projetos de Diego Rivera. É nesse contexto, que o capítulo XV, “Terra do Brasil” (deliberadamente escrito em português, e não em castelhano), aparece. A partir das vinculações que ela vê entre a pintura mural de Rivera e a de Portinari, ela parte para analisar o continente latino-americano e a pintura brasileira. Rivera seria, para ela, a ponte entre a pintura do Novecento Italiano e a América Latina, através da influência da pintura mural de Mario Sironi. E é pelos filtros da pintura do Novecento Italiano que ela analisa a produção latino-americana.

14 Cf. Daniel Gutman. *El amor judío de Mussolini. Margherita Sarfatti, del fascismo al exilio*. Buenos Aires: Lumière, 2006.

15 Hugo Adami, assim como Ernesto de Fiori, participa de uma das mostras do grupo Novecento Italiano, em Milão, em 1929. Cf. catálogo da exposição *Mostra Novecento Italiano*, Milão, 1929.

16 Margherita Sarfatti. *Storia della Pittura Moderna*. Roma: Cremonese, 1930.

17 A Argentina, juntamente com o Uruguai, aparece minuciosamente analisada no apêndice final intitulado “La pintura en Río de la Plata”.

Na concepção de seu livro portenho, é possível pensar em três níveis de aproximação de Margherita Sarfatti ao meio artístico brasileiro, que nos revelam, inclusive, um contato anterior e mais duradouro do grupo Novecento Italiano e da crítica com o Brasil.

O primeiro nível de aproximação está expresso no capítulo dedicado ao Brasil, em que há indícios de sua visita ao país e de sua predileção por São Paulo – que ela chama de “segunda capital da República”, e “o mais importante centro artístico do Brasil”<sup>18</sup>. Na instância da pintura mural, dá grande destaque para os projetos decorativos de Cândido Portinari, sobretudo aquele para o Ministério de Educação e Cultura – hoje Palácio Gustavo Capanema –, no Rio de Janeiro. Aborda de passagem a pintura de Emiliano di Cavalcanti, para terminar com os pintores do grupo Santa Helena, sobretudo Paulo Rossi Osir e Alfredo Volpi. No caso de Rossi Osir, ela destaca as atividades do ateliê Osirarte, que no seu entender, inspira-se na *bottega* de artista do Renascimento. Já Alfredo Volpi é, para ela, um artista de maior relevância. Ele aparece aqui e no capítulo sobre a pintura italiana contemporânea, comparado à figura de Carlo Carrà, por seu domínio do métier, pela retomada de técnicas tradicionais da pintura e sua relação com a pintura de Giotto e os mestres italianos do Renascimento.

O segundo nível de apreensão da pintura brasileira e sua vinculação com a moderna pintura italiana pode ser observado no capítulo que Sarfatti dedica justamente aos pintores italianos contemporâneos (capítulo XXII). Ela abre o capítulo abordando os italianos que atuaram no ambiente da Escola de Paris, principalmente Massimo Campigli, Gino Severini e Giorgio de Chirico, sem falar de Amedeo Modigliani (analisado por ela no capítulo anterior). Em seguida, divide a produção italiana em cinco escolas, respectivamente: Florença, Roma, Veneza, Turim e Milão. A primeira e a última parecem refletir sua teoria sobre o estilo e a interpretação da tradição clássica da arte: neste esquema, Florença é a raiz de todo bom estilo de pintura, e Milão é a ponta de lança da produção modernista mais internacional, que foi responsável por disseminar esses ideais.

Esse capítulo é revelador de seu envolvimento com as aquisições de Matarazzo entre 1946 e 1947. Na página 80 de seu livro, ela reproduz “Ponte de Zoagli”, de Arturo Tosi, hoje no acervo do MAC USP, já como coleção Francisco Matarazzo Sobrinho. Sua análise da pintura de Giorgio de Chirico está baseada, menos na fase metafísica do artista, e mais nas obras da década de 1930. Ao falar do artista como “arqueólogo que povoa as ruínas com criaturas míticas, com cavalos de imensas melenas, rosadas, azuis e verdes”, como não pensar em “Cavalos à Beira-Mar” (1932/33, óleo sobre tela) e nas duas versões sobre o tema dos gladiadores (“Gladiadores”, c. 1935, óleo sobre tela; e “Gladiadores com seus troféus”, c. 1927, óleo sobre tela), da coleção Matarazzo, hoje no acervo do MAC USP? Retomando a pintura metafísica de De Chirico e de Carrà, Sarfatti destaca o período dos dois artistas em Ferrara e a pintura que ela chama de “Realismo Mágico”, da qual Achille Funi é um expoente, como no caso patente de “A Advinha” (1924, óleo sobre madeira), também da coleção do MAC USP<sup>19</sup>.

18 Não foram encontrados ainda fontes documentais que esclareçam como seu deu o contato de Sarfatti com o casal Matarazzo, por exemplo. Por outro lado, entre 1946 e 1947 está no Brasil seu grande amigo Marcello Piacentini (1881-1960), que projetou a mansão de Cicillo na Avenida Paulista (hoje destruída). É provável que um contato com os Matarazzo tivesse sido feito através do arquiteto italiano. Ver também Marcos Tognon. *Arquitetura Italiana no Brasil. A Obra de Marcello Piacentini: História, Catálogo, Documentos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

19 Para uma análise desta obra, cf. Ana Gonçalves Magalhães. “Achille Funi nella collezione del MAC USP”, *Rivista L'Uomo Nero*, Antonello Negri (editor), Departimenti di Storia delle Arti, del Spetacolo e della Danza, Università degli Studi di Milano [NO PRELO].

Quando trata das diferentes escolas italianas contemporâneas, Sarfatti destaca os artistas que entre 1946 e 1947 foram sistematicamente adquiridos para a coleção Matarazzo e passariam a integrar o acervo do antigo MAMSP. Os casos de Ardengo Soffici, Ottone Rosai (como representantes da pintura florentina) e Felice Casorati (como único e mais alto representante da pintura de Turim) merecem uma análise. No caso de Soffici e Rosai, Sarfatti associa a produção dos dois artistas ao contexto das revistas *La Voce* e *Lacerba* (das quais Soffici, ao lado de Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, era editor) e da emergência da noção de *Strapaese*, em oposição a *Stracittà*, ou seja, o retorno à vida da província e à cultura da província contra absorção das grandes cidades monopolizadoras. “O Caminho” (1908, óleo sobre papelão), de Ardengo Soffici, e “Paisagem” (1938, óleo sobre tela) e “Estalagem” (1932, óleo sobre tela), de Ottone Rosai, da coleção Matarazzo (hoje acervo MAC USP), parecem ilustrar essa pintura florentina, tal como concebida por Margherita Sarfatti. Em relação ao turinense Felice Casorati, como não pensar em seu “Nu Inacabado” (1943, óleo sobre tela), do acervo do MAC USP, quando ela assim define sua obra ?

(...) el más notable de los torineses. Menos plástico, menos preocupado del tono y del cuerpo, más lineal y esquemático que los demás italianos, Casorati traza con mano firme y con color vivo y frío los rasgos morales de sus personajes y ahonda con pérfida curiosidad la pesquisa psicológica a través de los rasgos físicos acentuados y hasta grotescos<sup>20</sup>.

Os pintores citados por Sarfatti das escolas romana, veneziana e milanesa também estão sistematicamente presentes no primeiro núcleo da coleção Matarazzo.

Finalmente, o terceiro nível de aproximação de Sarfatti ao meio artístico brasileiro se dá pelo paralelo entre os valores por ela resgatados da tradição clássica da pintura e o debate sobre arte no contexto paulistano entre os anos de 1937 e 1947. Esse momento, em São Paulo, é marcado pela afirmação do grupo Santa Helena, através de resenhas em jornal de Mário de Andrade e principalmente de Sérgio Milliet, que entre os anos de 1946 e 1948 é o principal articulador e defensor da criação de um museu de arte moderna em São Paulo. Se considerarmos seus escritos que fazem a defesa dos pintores do Grupo Santa Helena e preparam as teses de seu “Marginalidade da Pintura Moderna”<sup>21</sup>, veremos o quanto de sua visão da evolução da história da pintura reverbera as idéias de Margherita Sarfatti. Há pelo menos dois aspectos da história da pintura moderna para Sarfatti que são retomados pela crítica de Milliet. O primeiro deles diz respeito à compreensão da evolução da pintura em ciclos de declínio e auge, que para Milliet também são denominados períodos de análise e síntese. Como em Sarfatti, para Milliet, os períodos de síntese se caracterizam pela retomada do desenho, da boa forma e de alguns elementos reinterpretados a partir da tradição clássica da arte. O segundo, vincula-se às noções de coletividade e individualidade, isto é, a boa pintura é aquela que se fundamenta na dimensão humana da vida e cujo “grau de comunicabilidade” (para usar uma expressão de Milliet) com seu público é efetivo e legítimo; o contrário, ou seja, a expressão de individualidade na pintura corresponde aos momentos de crise – de marginalidade, para Milliet –, em que a pintura distancia-se de seu público. Essa noção está diretamente ligada ao binômio síntese/análise, em

20 Margherita Sarfatti. *Espejo de la Pintura Actual*. Buenos Aires: Argos, 1947, p. 150.

21 Originalmente publicado pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 1942, em seguida incorporado à coletânea de textos de *Pintura Quase Sempre* (1944), para ser por fim proferido como conferência no primeiro congresso da AICA em Paris, em 1949.

que a expressão da coletividade se manifesta na pintura de síntese, e a da individualidade, na pintura de análise.

A crítica de Sarfatti, ao que parece reinterpretada por Sérgio Milliet, constituiu um núcleo inicial de acervo para o antigo MAMSP que estava baseado nas experiências plásticas da década de 1930 e no contexto dos ciclos debruçados na retomada da tradição clássica da pintura, de raiz mediterrânea/italiana, em que os conceitos de desenho, estilo, escola ainda exprimiam a realidade desses grupos de artistas. Olhando para a coleção italiana oriunda da doação Matarazzo, é essa imagem da pintura moderna que temos: o que Margherita Sarfatti chamou de “classicità moderna” [classicismo moderno], e Sérgio Milliet, de “classicismo despido”.

Esses são os primeiros indicativos da pesquisa em andamento, que revelam em que contexto o núcleo inicial de acervo do antigo MAMSP foi formado. Tal análise das obras italianas da chamada Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho sugere uma interpretação que procura compreender essas obras justamente dentro da narrativa de história da arte que se construía no momento de formação do antigo MAMSP, narrativa essa que não era tomada de fora mas que se fez no diálogo com a crítica de arte moderna e o meio artístico do período.

## ARTES PLÁSTICAS E OUTRAS QUESTÕES DE “SEGUNDA ORDEM”: SOBRE A POLÍTICA CULTURAL NA URSS DURANTE OS ANOS 20

Angela Nucci<sup>1</sup>

Palavras-chave: Vanguarda russa, Arte de esquerda, Arte e política, Narkompros.

Após a Revolução de 1917, o desejo de mudança social e em última instância do próprio *byt* - palavra russa que não possui um sinônimo preciso na língua portuguesa e que aparece traduzida pela maior parte dos estudiosos como “modo de vida” ou “existência cotidiana” - foi ponto central de diversos debates na União Soviética.

Acreditando que as antigas formas de relação social poderiam ameaçar as conquistas da revolução, muitos intelectuais defendiam que a partir de novas relações morais, do trabalho e da cultura seria possível criar mecanismos de transformação social.

Assim, durante os anos 20, configurou-se um projeto oficial que deveria abarcar todos os domínios da atividade e do comportamento humano, um projeto ambicioso que propunha a um só tempo a mudança do homem, das estruturas sociais e do ambiente físico, político e cultural e que deveria fomentar a passagem de uma vida baseada em interesses individuais, fechada sobre a esfera das relações familiares, para modos de vida efetivamente coletivos.

Em linhas gerais, esse projeto de coletivização dos modos de vida e de produção propunha mudanças no campo da industrialização, habitação, arquitetura, educação das crianças, novas relações familiares, elevação do nível profissional e do salário das mulheres, modos de divisão do trabalho, entre outras. Evidentemente, tal projeto defrontava-se com impasses práticos e conceituais: uma realidade social totalmente nova só poderia ser construída por um novo homem, mas este novo homem só poderia ser fruto de uma realidade que até aquele momento existia apenas em um plano teórico. O dilema estendia-se ao campo prático: as ações deveriam ser guiadas para construir primeiramente condições materiais e a partir daí redefinir as relações sociais e o ambiente físico, moral e cultural, ou seria necessário modificar a consciência individual para que o homem construísse esta nova realidade?

Intelectuais das mais variadas áreas tentaram dar respostas a esta questão. Dentro desta perspectiva, grande parte dos artistas aceitou trabalhar para o novo regime, assumindo cargos relacionados

<sup>1</sup> Doutoranda em História da Arte, IFCH – Unicamp (Bolsista Cnpq). [nucci@iar.unicamp.br](mailto:nucci@iar.unicamp.br)



à organização e administração de diversos órgãos estatais como museus, instituições de ensino técnico e superior ou mesmo em ateliês de artes aplicadas à propaganda do novo regime.

O amplo e diversificado contingente artístico que havia se formado na Rússia no final do século XIX se agrupou logo após a Revolução de 1917 ao *Narkompros* (Comissariado do povo à instrução) que esteve dividido em várias seções, dentre elas, a *Teo* (Seção Teatral), a *Muzo* (Seção Musical) e a *Izo* (Seção de Artes Plásticas). Este órgão, sob a direção de Anatoli V. Lunatcharski (dramaturgo e amigo de Lênin), buscava mediar a rivalidade existente entre as diferentes correntes, abrindo espaço aos artistas na organização do novo sistema cultural. Assim, no âmbito das artes visuais, não apenas os artistas “de direita” (ambulantes e simbolistas) e “de centro” (cezannistas e *fauves*), mas especialmente os artistas “de esquerda” (também chamados de “futuristas”, generalizando-se os cubofuturistas, suprematistas e construtivistas) aceitaram trabalhar ao lado do governo com o objetivo de criar um coletivo para efetuar as reformas culturais do país.

Embora tenham se destacado como os maiores entusiastas dos ideais revolucionários, os artistas “de esquerda” foram desde muito cedo alvo da desconfiança e repulsa de alguns dirigentes políticos, inclusive do próprio A. Lunatcharski que, apesar de um posicionamento tido como liberal, alimentava severas críticas ao “futurismo”, ou seja, às manifestações artísticas de extrema esquerda, considerado por ele um “crescimento degenerado da arte”, devido a suas tendências formalistas.

Em diversos de seus escritos, Lunatcharski era contundente ao afirmar que as manifestações artísticas “futuristas” seriam impotentes para expressar a nova ideologia revolucionária, além de derivarem diretamente da “arte burguesa da boemia parisiense”. Em sua perspectiva, a ausência de tema e a destruição das formas figurativas dos trabalhos de vanguarda ameaçavam a inteligibilidade das obras pelos camponeses e operários, atitude que era associada à ausência de conteúdo ideológico.

Pelas palavras de Lunatcharski:

[...] os “esquerdistas” – que a este respeito se acham mais perto da revolução – se encontram prisioneiros de uma tendência internamente decadente, ainda que exteriormente ruidosa e turbulenta até ao puro formalismo, que tão devastadoramente influenciou na arte do Ocidente nas últimas décadas. Até muito recentemente sentiam uma contínua inclinação pelo absoluto vazio de conteúdo e pelo que se costuma chamar “estilo abstrato”. Como é natural, os artistas sem ideologia ou sem temática não podiam dar nenhuma arte ideológica, nenhuma magnífica ilustração pictórica ou escultórica dos grandes acontecimentos históricos de que haviam sido testemunhas.<sup>2</sup>

Naum Gabo, em entrevista a Arbam Lassaw e Ilia Bolotovski, dá um testemunho privilegiado sobre a questão:

[...] nós não éramos muito bem vistos pelo governo, que se contentava em nos tolerar. Os dirigentes oficiais do partido não tinham por nós nenhuma simpatia. Durante a guerra civil,

<sup>2</sup> LUNATCHARSKI, Anatoli, “O Governo Soviético e a Arte”. In LUNATCHARSKI, Anatoli, *As artes plásticas e a política na URSS*, Lisboa: Editorial Estampa, 1975, pp. 87-88.

quer dizer, até 1920, eles não tiveram muito tempo de procurar briga conosco. Lênin havia dito um dia, abertamente, que ele abandonava para Lunatcharski a tarefa de se ocupar de todas as questões relativas à arte. Lunatcharski era um espírito tolerante. De formação intelectual bastante ocidental (de fato, ele esteve por muito tempo exilado na França), conhecia as tendências que se manifestavam no mundo artístico contemporâneo e vigiava de perto sua evolução; mas ele não estava de acordo conosco.<sup>3</sup>

Nos primeiros anos do regime soviético, o termo *levoie iskusstvo* (arte de esquerda) apareceu associado às diversas manifestações artísticas da vanguarda que em suas propostas apresentavam uma postura de ruptura com o passado e com as tradições artísticas importadas do Ocidente, mas na URSS, o termo adquiriu um caráter político e ideológico, isto porque, tal produção não pode ser analisada estritamente dentro das questões da arte moderna, ou seja, não pode ser qualificada apenas enquanto corrente ou tendência artística.

Embora do ponto de vista formal muitas das pesquisas russas e europeias estabeleçam proximidades, no contexto pós-revolucionário russo a arte “de esquerda” foi concebida por seus protagonistas como uma ferramenta de transformação social, uma arma de ação inserida no panorama de reformulação dos hábitos individuais e coletivos, das relações pessoais, do ambiente e da própria consciência do homem; fato a partir do qual se estabelece a distinção entre os trabalhos coletivos empreendidos pelos artistas da vanguarda russa e a arte de ateliê europeia (muitas vezes considerada inacessível a maior parte da população pelos próprios artistas europeus).

Como é possível constatar, a pluralidade artística possibilitada pelo Commissariado abriu espaço à criação de projetos igualmente múltiplos no interior da *Izõ*, que ao fim mostraram-se inconciliáveis com a visão leninista e, mais adiante, stalinista da cultura. Embora o Commissariado tenha encontrado na ala de esquerda um maior número de adeptos, os ideais mais radicais de liberdade e autonomia defendidos pelos artistas “de esquerda” chocavam-se claramente com a política unilateral dos bolcheviques.

É exemplar sob esse aspecto a participação de A. Lunatcharski na *Proletkult* (Organização da Cultura Proletária), grupo fundado em agosto de 1917, tendo Bogdanov (Aleksandr Malinovski), cunhado de Lunatcharski, como seu principal teórico.

De acordo com Bogdanov, a cultura proletária deveria avançar tanto quanto os campos da economia e política, desenvolvimento que não poderia ser deixado nas mãos do governo bolchevique; a tarefa da revolução cultural caberia aos artistas e intelectuais e não aos burocratas do regime. Evidentemente, Lênin via com desconfiança tais ideias e criticava a “influência do futurismo” e outras “tendências burguesas” na construção de uma cultura proletária.

Com o tempo, o grupo de Bogdanov, dentre tantos outros, como a *Lef* - Frente de esquerda da arte<sup>4</sup>, sofreu coerções cada vez mais severas do governo, pois na medida em que reivindicava o controle

<sup>3</sup> GABO, Naum, “La Russie et le constructivisme”. In READ, Herbert e MARTIN, Leslie (introd.), *Naum Gabo – Constructions, Sculptures, Peinture, Dessins, Gravure*, Suíça: Éditions du Griffon, 1961, p. 162.

<sup>4</sup> A *Lef*, sob a direção de Maiakovski, teve existência em Moscou de 1922 até 1929. Compunham o grupo S. Tretiakov, Kamiênski, Pasternak, Krutchônikh, Rodtchenko, Eisenstein, entre outros. Os partidários da *Lef* propunham que o papel da vanguarda era o de conduzir o proletariado

sobre o sistema cultural, estabelecia uma espécie de concorrência com o partido, o qual buscava manter sua hegemonia também no âmbito da revolução cultural (fato concretizado em 1932, com o decreto *Sobre a reforma das organizações literárias e artísticas* que determinava a dissolução dos grupos artísticos e literários impondo um controle ideológico sobre estilo e tema e, em 1934, com a instituição do dogma do realismo socialista).

Lunatcharski via-se, por outro lado, diante da tarefa de mediar a realização de um conjunto de projetos inovadores em um contexto no qual a grande maioria da população era iletrada, o que implicava em reconhecer que esta população, heterogênea inclusive culturalmente, não tinha a total dimensão das tradições culturais que estavam sendo rechaçadas pela vanguarda emergente.

Em contrapartida, ao se ocupar da decoração de espaços e espetáculos populares, ao assumir cargos no interior de instituições estatais e tendo suas obras adquiridas pelo governo, artistas de vanguarda garantiram, mesmo que por um curto período e sob a desconfiança das alas mais conservadoras do governo e da imprensa, o posto de destaque da arte não-objetiva. Contudo, esta ligação da arte de vanguarda com a imagem do novo regime constituiu uma das questões mais controversas da época.

Compartilhando da premissa de que a aquisição de um “certo nível de cultura” era indispensável à construção do socialismo, o conceito de instrução, peça chave da política do *Narkompros*, era concebido por Lunatcharski em um panorama que muito além dos aspectos básicos da formação cultural relacionava-se à tarefa de difusão ideológica do socialismo e à consolidação de uma cultura proletária.

Dentre as aspirações dos anos 20, acreditava-se que a promoção de um nível cultural médio iria beneficiar os intercâmbios culturais e que o novo modo de vida coletivo facilitaria a circulação do conhecimento. Desta forma, a ideologia e a nova consciência política seriam estimuladas pelo contato da população inculta com os mais militantes. O novo homem idealizado pelo programa socialista iria, portanto, se desenvolver a partir destas novas relações coletivas.

Nesse panorama, coube à *Izõ* lidar com questões relacionadas ao posicionamento das artes plásticas frente ao projeto sociopolítico soviético. A *Izõ* foi responsável por um conjunto de ações que incluíam a organização de exposições, a criação de museus e institutos de pesquisa artística e a compra de obras. Várias políticas de difusão da cultura foram implementadas pela Seção através de medidas como a publicação de livros de vulgarização da História da Arte, a organização de conferências destinadas aos operários, a organização de exposições gratuitas e nas ruas, a decoração de espaços públicos, a ilustrações de livros, o financiamento de produções cinematográficas, entre outras.

Por outro lado, desde o início do governo soviético surgiram simultaneamente programas de salvaguarda e restauração de monumentos históricos e obras de arte, de difusão de obras literárias como a edição de clássicos russos ou a enorme safra de traduções da *Biblioteca Universal*, o que atesta a existência de interesses contraditórios entre as políticas culturais dos bolcheviques e os ideais de total renovação artística da vanguarda.

---

na reconstrução do “modo de vida”. Seus teóricos defendiam também a formação de escolas de arte sobre bases politécnicas, nas quais a arte seria útil à formação da nova sociedade, do ponto de vista econômico e também ideológico.

Apesar da existência de linhas de pensamento favoráveis à construção de um sistema cultural totalmente novo, a política leninista também visava conquistar o apoio da velha intelectualidade russa, ao menos nos primeiros anos do regime.

Segundo o próprio Lênin:

O lema do momento não é combater esses setores [a burguesia], mas conquistá-los. [...] A desconfiança em relação aos membros do aparato da burguesia é legítima e fundamental. Mas se recusar a utilizá-los na administração e na construção seria o cúmulo da tolice com enormes danos ao comunismo [...] Afinal, mesmo a Rússia atrasada produziu [...] capitalistas que sabiam como fazer uso dos serviços de intelectuais educados, fossem eles mencheviques, socialistas revolucionários ou sem partido. Seremos mais idiotas que esses capitalistas deixando de utilizar tal “material construtivo” para erguer uma Rússia comunista? <sup>5</sup>

Embora o governo bolchevique tenha trabalhado no sentido de difundir a cultura entre a população (a exemplo dos decretos de 1918 e 1919 que instituíam a liquidação do analfabetismo) é evidente, como aponta Vittorio Strada <sup>6</sup> que a política de abertura cultural constituía um dado estratégico para o regime no sentido de recrutar todas as forças possíveis à realização de seus projetos políticos. A abertura já em 1920 da *Glavpolitprosvet* (Comitê principal da educação política do *Narkompros*), agência destinada ao gerenciamento geral da educação, das artes e da ciência, confirma o forte interesse do regime de manter este controle também no campo ideológico.

Por outro lado, Alan Bird<sup>7</sup> expõe que a relativa liberdade cultural dos anos vinte foi uma escolha deliberada da política soviética na medida em que o governo lidava com preocupações de “primeira ordem”, como a fome, a guerra, a consolidação política e a reconstrução econômica do país, ou ainda como resultado de uma interpretação idealista da teoria marxista da cultura, que via o ecletismo como um dado necessário para superar o momento de transição cultural.

Parece claro que a liberdade assistida a que foram submetidos os artistas fazia parte de uma habilidosa política na qual interessava ao governo que a força motriz da vanguarda não se convertesse numa espécie de anarquia ou - o que parecia mais ameaçador a um partido totalitário - na formação de grupos opositores. Preocupação que não era de fato infundada, se considerado o exemplo da *Proletkult*, que por volta de 1920 já agregava um número de integrantes que rivalizava aos do partido bolchevique.

Visando à formação de uma cultura socialista, a política cultural adotada por Lunatcharski buscava consolidar a ligação entre estética e ideologia. De acordo com esta premissa, cabia ao Comissariado indicar de que forma seriam direcionadas as forças artísticas, assim como exercer o devido controle sobre estas:

5 LÊNIN, Vladimir Ilitch, *Collected Works*, vol. 28, Londres e Moscou, 1960-80, pp. 192, 389 e LÊNIN, Vladimir Ilitch, *Polnoe sobranie sochine-nii*, vol. 37, Moscou, 1967-73, pp. 195, 41. Apud CHAMBERLAIN, Lesley, *A Guerra Particular de Lênin – A deportação da intelectualidade russa pelo governo bolchevique*, Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 56.

6 STRADA, V., “Da revolução cultural ao realismo socialista”. In HOBBSAWM, Eric et al. (org) *História do marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*, vol. IX, São Paulo: Paz e Terra, 1987, p. 132.

7 BIRD, Alan, *A History of Russian Painting*, Boston: G.K.Hall &Co, 1987.

Como é natural, temos de proibir a propaganda que nos é hostil. No nosso tempo de revolução não podemos chegar à absoluta liberdade de propaganda. Mas este ponto requer muito tato, muitíssima precaução. Há que conhecer a história da arte para entender a arte contemporânea, para reconhecer com exatidão o amigo e o inimigo. Necessitamos que o inimigo perca o seu veneno e, em determinadas circunstâncias, cesse sensivelmente a sua ação. Para isso criamos a Direção Central de Literatura e Editoriais. E, por muito que se diga que a censura é algo de vergonhoso, eu direi que usar armas também é algo horrível. Mas que fazer? De momento devemos usá-las. E a censura é uma dessas armas.<sup>8</sup>

Dentro deste panorama, é necessário ressaltar o papel das artes do espetáculo enquanto influentes meios na mobilização das massas e divulgação de ideias, tanto no país quanto no exterior. Em virtude deste raciocínio, a indústria cinematográfica, assim como a maior parte dos teatros e coleções particulares de arte moderna foram nacionalizadas e o cinema, em particular sua vertente documentária e didática, recebeu grandes investimentos do governo. Apenas como exemplo, *Encouraçado Potenkim* (Eisenstein) e *A Mãe* (Pudovkin) foram encomendados pelo Comissariado por ocasião das comemorações do aniversário da Revolução de 1905.

O chamado teatro de agitação também teve grande desenvolvimento. A partir da iniciativa da *Seção Teatral* foram realizadas várias apresentações mobilizando milhões de pessoas entre atores e espectadores. A utilização das praças públicas como palcos a céu aberto, a encenação de eventos históricos como a Revolução e o forte apelo emotivo intensificado pela presença das multidões propiciaram a aproximação das pessoas à linguagem teatral, em especial diante do fato de que mais da metade da população era iletrada. Além disto, ressalta-se que até 1917 apenas vinte e cinco línguas dentre os mais de duzentos dialetos falados no Império Russo possuíam escrita, apenas como exemplos é possível lembrar que o alfabeto cirílico era utilizado no russo, bielorusso, ucraniano e outras línguas; o alfabeto árabe na escrita do tadjik, azeri, uzbek, kazakh, etc; o lituânio, o estônio e o letão utilizavam o alfabeto latim; já o georgiano e o armênio tinham seu próprio alfabeto - Babel não seria uma analogia despropositada ao se falar da União Soviética.

Mediar a diversidade linguística e cultural tendo que lidar com as heterogeneias na Rússia era, portanto uma questão crucial após a revolução, e ainda que os problemas econômicos e sociais durante os anos vinte sejam sempre apontados como “de primeira ordem” para o regime bolchevique, tal heterogeneia das nações que foram integradas ao bloco soviético impunha um problema político ao governo, que desejava construir uma organização centralizada e tentava exercer o controle ideológico sobre as massas; fato dificultado pelas diferenças linguísticas e que só poderia ser resolvido no campo da arte.

Já no final dos anos 20, o pensamento de que uma nova sociedade poderia ser construída somente a partir da industrialização e do progresso técnico e da conseqüente consolidação econômica do país veio suplantando o projeto inicial de transformação do homem por meio da mudança das relações morais e sociais.

---

<sup>8</sup> LUNATCHARSKI, Anatoli, op. cit., p. 101.

Mas se a mudança era necessária e desejada, percebe-se que no plano prático o culto ao novo foi substituído pelo culto ao único, ou seja, um projeto que se pretendia global foi transformado em um programa totalitário que planificou as necessidades e liberdades individuais básicas e impôs à sociedade um modo de vida determinado pelo Estado. A criação de uma nova existência cotidiana, não “por todos”, mas “para todos”, provou apenas a existência do germe de uma ideia totalitarista sob um discurso de coletivismo e igualdade social.



## ROBERTO LONGHI E EUGENIO BATTISTI, CONTRAPONTO SOBRE PERSPECTIVA E PINTURA EM PIERO DELLA FRANCESCA

Annie Simões Rozestraten Furlan<sup>1</sup>

Palavras-chave: Piero della Francesca; Roberto Longhi; Eugenio Battisti; perspectiva; pintura.

O século XV é um período fundamental para o desenvolvimento prático da perspectiva e também para sua teorização. Muitos artistas utilizam a perspectiva, de variadas maneiras, e alguns buscam dar a ela uma sistematização. Entre estes Piero della Francesca (1411/12-1492) que além de seu trabalho como pintor, escreve um tratado dedicado às questões da perspectiva na pintura, o *De prospectiva pingendi*<sup>2</sup>.

O tratado tem como elementos essenciais a proporção e a mensuração, noções importantes para a vida destes que viveram na Itália do século XV. E apresenta um aspecto didático importante, pois é acrescido de inúmeras imagens, desenhos de projeções em perspectiva.

De certa maneira, as qualidades da pintura de Piero, sua forma precisa e sua composição rigorosa, parecem se combinar muito bem com seus escritos matemáticos. À primeira vista entre a escrita e a prática de pintar há um intercâmbio estreito e bem afinado, que encontra possibilidade de diálogo constante entre as investigações pictóricas e as análises geométricas.

Suas formas subtraem todos os excessos, as linhas rápidas e precisas constroem corpos sólidos, de aparência tão límpida que parecem inabaláveis, incomuns como suas cores, elementos que conjugados fazem do equilíbrio nas obras de Piero uma qualidade permeada pela relação entre o matemático e o pintor.

Busco, nesta comunicação, levantar alguns aspectos do uso que Piero faz da perspectiva, e do pensamento geométrico que aí se enraíza, nas análises de dois autores. Roberto Longhi (1890-1970), e Eugenio Battisti (1924-1989), em suas respectivas obras intituladas *Piero della Francesca*<sup>3</sup>.

Roberto Longhi revela a suma importância da obra de Piero della Francesca para o

<sup>1</sup> IFCH-UNICAMP, doutoranda, bolsista CAPES. anniesro@gmail.com

<sup>2</sup> A data precisa do tratado não é sabida, no entanto, foi dedicado ao Duque de Urbino, Guidobaldo de Montefeltro e dado ao seu genitor, Federico de Montefeltro, que faleceu em 1482. (Clergeau, in Emiliana, Curzi, 1996, p.73);

<sup>3</sup> A obra de Roberto Longhi é de 1927, com inserção de notas em 1942 e 1963, e a de Eugenio Battisti de 1971.

desenvolvimento da espacialidade na pintura do Quattrocentos italiano. O crítico italiano atribui a este pintor a capacidade de ter realizado a máxima condensação de elementos pictóricos, unindo, de maneira singular, forma, espaço e cor. Denomina esta qualidade da pintura de Piero “síntese perspectiva de forma e cor”, assumindo o máximo do poder da superfície, com a cor, e igualmente, o máximo do poder da profundidade, com a forma.

Roberto Longhi, em *Piero della Francesca*, descreve, em alguns momentos, a aproximação entre a obra e o pensamento matemático como uma geometria anterior à pintura. O processo de criação de Piero, segundo Longhi, se inicia não como uma arte que vai em direção a uma geometrização da forma, mas como uma geometria anterior às formas, uma geometria que as coisas viriam revestir.

No *Batismo de Cristo*, para o homem, que em uma posição pouco comum, aparece se despindo ao fundo, a relação que Longhi estabelece é com um harmonioso “bloco de argila”, acrescentando a esta figura a expressão “*homo quadratus*” (Longhi, 2007, p.36), que tomaria entre seus limites enrijecidos, o rio sob os pés e as figuras dos orientais ainda mais ao fundo.

Na mesma obra citada acima, a análise que Longhi faz dos três corpos dos anjos e as relações entre formas geométricas vão em duas direções. Primeiro, em suas cabeças há simples coroas que Longhi relaciona com a forma do círculo, a guirlanda, aqui, oferece uma verdade concreta à definição do círculo. Segundo, faz uma relação entre corpos e colunas, os corpos revestidos de tecidos que caem e são naturais, “como naturais foram outrora os canelados das colunas” (*Ibid.*), e, portanto, fica evidente um determinado endurecimento que dá a estes corpos o aspecto das mesmas. Sobre esta obra, o autor afirma que todo o seu conjunto aparece com uma admirável nitidez e um cromatismo primoroso que, segundo Longhi, é resultante do trabalho de um “conjunto divinamente espelhado pelo olho da perspectiva” (*Ibid.*, p.37).

Para Battisti, o *Batismo de Cristo* é regido por um sistema de proporção, a base de um quadrado mais a sua diagonal. A proporção também se colocada na figura do Cristo, sete vez a altura da cabeça. Segundo Battisti, “Tudo, na verdade, se desenvolve geometricamente em torno dele (...)” (1971, p.114). Tudo se deve ao ritmo geométrico e compositivo da obra, mesmo os elementos e sobretudo as cores. Isto vale também para o espaço, que se apresenta com a diminuição proporcional de dois elementos principais, árvores e figuras humanas.

Segundo Longhi, uma cabeça comparável a um “compacto polígono repartido igualmente entre o rosto claro e a cabeleira escura” (2007, p.47), é a forma de Malatesta no afresco de Rimini, polígono que se liga a uma massa “isósceles do mantel de damasco”, que “desce com a facilidade de um teorema de Euclides” (*Ibid.*).

Para Battisti a figura de Malatesta é construída segundo rígidas regras geométricas que se baseia na medida do nariz, mensuração comprovada segundo o tratado de Luca Pacioli, discípulo de Piero. O rosto humano, de perfil, segundo este método inscreve-se em um quadrado. No entanto, Piero sabe medir a quantidade de cálculo e, por isto construir uma imagem dotada de sensibilidade, que eleva ao mais alto grau a sobriedade de seus retratados. Para a construção em perspectiva, um duplo ponto de fuga, como

notado por Giuseffi, contrariando o sistema monofocal de Brunelleschi, que o pintor de San Sepolcro, também assume em seu tratado sobre a perspectiva na pintura (Battisti, 1971, p.70-71).

Nos retratos do casal *Federico da Montefeltro e Battista Sforza* a linearidade que mais facilmente seria proposta pelo perfil das cabeças é desconsiderada em favor de uma forma estrutural, ou como escreve Longhi, de um “senso estrutural de formas regulares no próprio Federico, na escolha do barrete redondo, nos planos do rosto” (2005, p.84). Para a cabeça de Batista Sforza o adjetivo escolhido por Longhi é igualmente geometrizar, cabeça esférica (2007, p.81).

No *Encontro de Salomão e a rainha de Sabá*, o homem com o manto sobre o ombro e a mulher à sua frente com a mão sobre a cintura formam, segundo Longhi, as arestas de um cubo invisível (*Ibid.*, p.75). Para Battisti, esta cena dos afrescos de Arezzo constitui um ponto crucial da obra de Piero. Não se trata de um acréscimo ao seu estilo pictórico, mas sim de uma confirmação do que se delineava em outras obras, a “estilização geométrica do rosto” (1971, p.160). E nesta obra, pela primeira vez, a configuração arquitetônica respeita as regras da perspectiva geométrica. O que, de modo geral, não aparece nas outras cenas de Arezzo. Apesar disto, segundo Battisti “os elementos compositivos em Arezzo, com poucas exceções, permanecem independentes de sua estrutura perspectiva e se apinham em primeiro e segundo plano, sem distribuir-se sobre três dimensões efetivamente” (*Ibid.*, p.136).

Para Battisti a *Anunciação*, contraria a moderada perspectiva do ciclo de afrescos de Arezzo e se coloca como “a ilustração erudita de um tratado prospectivo” (*Ibid.*, p.135)

Na análise de Battisti a *Flagelação* é a única obra em que Piero calcula com precisão a altura das figuras humanas, e também a relação destas com a espacialidade pintada, as figuras colocadas na cena à esquerda ocupam lugares exatos, isto é a diminuição proporcional para a figura humana coincide realmente com a esta da arquitetura (1971, p.329).

Para Longhi, esta obra traz uma “Misteriosa conjunção entre matemática e pintura”, diz o autor: “a arquitetura, sendo ela própria um sonho matemático e de uma perspicuidade espacial que nem Brunelleschi havia criado, nem Alberti ou Laurana haviam ainda reproduzido. Em suma, ele confere à arquitetura a forma íntegra que concede a todas as coisas, ou seja, coube a ele aqui demonstrar muito claramente “a força das linhas e dos ângulo que são produzidos pela perspectiva”, citando uma frase do tratado de Piero sem colocar a referência (2007, p.44).

*Anunciação de Perugia*, Piero, segundo Battisti, busca uma alternativa para o senso mecânico da perspectiva. Isto se dá por uma assimetria da galeria. Pela ótica de Battisti, mais uma prova do repúdio, mais ao final da carreira e Piero, da ordenação da perspectiva, “podemos dizer que a crise foi não só um fato de evolução estilística, mas algo de mais profundo, isto é uma separação da confiança absoluta no cálculo e na projeção abstrata, por motivo, talvez, de um ceticismo, cada vez mais corrosivo, entre a coincidência entre as leis racionais e as estéticas” (1971, p.420).

A *Anunciação* para Battisti é o ápice de uma pesquisa geométrica, e a crise prospectiva que se segue acontece justamente neste momento de maior diligência geométrica. O que provoca esta crise? “a

pesquisa perspectiva era um itinerário obrigatório” (*Ibid.*, p.420), mas Piero acredita na experiência visual, e busca distância da “frieza do cálculo, buscando tornar imperceptível o jogo de relações proporcionais, tentando mascarar a construção sob a narrativa, evitando que esta se transforme em uma demonstração científica” (*Ibid.*, p.421).

Motivado por uma amplitude espacial que cor e luz conquistam ao mesmo tempo, Longhi é taxativo em atribuir à obra de Piero um dos lugares mais importantes no estabelecimento de valores pictóricos que constituem um verdadeiro paradigma para o desenvolvimento da pintura ocidental. Por este poder de associar tão intrinsecamente cor, forma, luz, e de estabelecer através da quantidade de cor, ou pela extensão conquistada pela cor, a forma. E ainda, acrescentando a esta poderosa união uma dimensão poética, que se revela em momentos de aparecimento de uma qualidade pictórica para fatos imateriais, “onde o mundo se revela e se oculta, como a luz e a sombra” (Longhi, 2007, p.177).

Escreve Longhi “perguntamo-nos se, no fundo da operação pictórica de Piero, não havia um *exercitium geometriae occultum nescientis se mensurare animi*”<sup>4</sup>, (*Ibid.*, p.51). Como se “À diferença da arte dita “inspirada”, que parte do impulso e segue para sua revisão friamente estilística – seguisse o caminho contrário, por assim dizer, e postulasse inicialmente, como esboço do quadro, um teorema que depois vem suavemente se revestir e como que se abrandar com um espetáculo. Assim como Leonardo via as figuras nas manchas das paredes ou, melhor, ao contrário de Leonardo, Piero enxergava primeiramente as figuras nas jaulas mudas dos teoremas euclidianos” (*Ibid.*).

Nos comentários de Longhi percebemos diferentes aspectos da aproximação entre a forma pictórica e o pensamento matemático que a permeia, em alguns momentos, há uma geometria anterior que serve de estrutura as figuras, em outros, uma aproximação da forma a forma geométrica.

Sobre a relação entre coisas e vazios, uma busca fundamental de Piero, escreve Longhi, “ele procurava a métrica que os limites dos corpos deviam assumir para se emparedarem ao lado e junto dos intervalos de espaço, numa única síntese perspectiva de forma e cor e num espetáculo contínuo de natureza abertamente ostentada” (*Ibid.*, p.25).

Na *Madona de Senigallia*, conforme a leitura de Battisti, ainda predomina uma geometria mesmo que dissimulada por uma dessimetria do fundo, já o grupo da *Natividade* não participa mais de uma “trama geométrica” (1971, p.441).

Nas últimas páginas de sua obra Battisti, afirma que a *Natividade*, seria o fim de uma pesquisa, que dura por no mínimo uma década, e que busca ultrapassar a geometrização das figuras, “Piero renuncia a absoluta estilização dos rostos das figuras, e as altera e suaviza progressivamente” (*Ibid.*, p.441) e quanto à perspectiva, Piero dá, neste momento, uma função “instrumental, subjetiva” (*Ibid.*), com múltiplos pontos de vista.

A posição de Eugenio Battisti, em *Piero della Francesca*, atenta para a relação entre o tratado *De prospectiva pingendi*, de autoria de Piero, e sua obra pictórica. No texto de Battisti, nota-se uma preocupação

<sup>4</sup> Segundo a edição brasileira (2007), “Exercício oculto de geometria feito por quem não sabe medir a si mesmo”.

por identificar a precisão da perspectiva geométrica nas pinturas. Em sua pesquisa, há o interesse por reconstituir os espaços das pinturas de Piero e compará-los com as mesmas.

O que se nota, com poucas exceções, é o desajuste que existe entre o espaço efetivamente pintado e o espaço que seria pintado, se as leis da perspectiva fossem aplicadas rigorosamente. Podemos observar, nas análises deste autor, que as ordenações geométricas das pinturas de Piero são desobedientes. Battisti aponta certo declínio da força da perspectiva nas obras de Piero, e uma intensa relação do pintor com a experiência visual.

Para Battisti “As preocupações prospectivas, de fato, não são absolutamente o fruto de uma exaltação científica, de uma utopia matemática, de um pitagorismo de segunda mão, ecc, mas nascem de uma precisa necessidade tectônica” (*Ibid.*, p.16).

Eugenio Battisti exclui a possibilidade de colocar Piero como pintor cujo uso da perspectiva era exímio, ele afirma que criou-se um mito de Piero como “cientista da perspectiva e até mesmo como máximo expoente da perspectiva do renascimento” (*Ibid.*, p.20)

No seu entender há um olhar de sobrevôo sobre as obras de Piero, jamais houve um estudo mais sistemático que pudesse revelar a relação de Piero com a perspectiva, diz Battisti, “Este coletivo mal-entendido, também por parte dos estudiosos da história da perspectiva, é a prova de que as pinturas de Piero são ainda estudadas de maneira muito distante, sem verificação dos métodos compositivos empregados efetivamente nestas” (*Ibid.*, p.21).

Battisti, ainda acrescenta que os escritos teóricos de Piero não têm a mesma importância dos de Alberti, e que na prática deve ter tido como influências importantes o trabalho dos arquitetos ativos na corte de Urbino. Apesar destes comentários, um tanto mal humorados com relação ao tratado de Piero, e também, à crítica mais comumente feita à obra do pintor, Battisti percebe a importância da relação de Piero com a perspectiva e promete um estudo sobre este aspecto, projeto que não chega a realizar.

Ao que parece a ordenação geométrica estabelecida pela perspectiva, presente em muitos momentos da pintura de Piero diminuem as qualidades que Piero vai reforçando ao longo de suas obras, segundo a análise de Battisti.

Piero, segundo Longhi, “consegue conferir (...) um valor clássico imutável, absoluto, à síntese perspectiva” (2005, p.84) que busca definir como a criação de um espaço de qualidades tectônicas e de composição poética, que teria se iniciado na arte italiana com Paolo Uccello, neste pintor “a sensação é de forma fixa, impessoal, arquitetônica. É a forma perspectiva” (*Ibid.*, p.52).

Em Longhi a perspectiva é assimilada ao corpo da pintura, toma lugar, e cria espacialmente coisas e vazios, e abre possibilidades, escreve o autor, “É ainda o acordo entre formas e cores, descoberto por Piero no fundamento da “perspectiva”, que facilita a abertura do famoso ‘colorismo’ vêneto ” (2007, p.110).

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Battisti, E. 1971, *Piero della Francesca*, Ins.Editoriale Italiano, Milão.

Longhi, R. 2005, Breve mas verídica história da pintura italiana, Cosac Naify, São Paulo.

\_\_\_\_\_. 2007, *Piero della Francesca*, Cosac Naify, São Paulo.



## PROMESSEIROS DE BELÉM DO PARÁ COMO PORTADORES DE MODELOS ARQUITETÔNICOS: APROXIMAÇÕES AO IMAGINÁRIO E À REPRESENTAÇÃO DA ARQUITETURA

Artur Simões Rozestraten<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

Esta comunicação apresenta considerações sobre uma pesquisa em andamento, apoiada pelo CNPq, que se relaciona às representações tridimensionais da arquitetura e se integra à linha de pesquisa Processos de Produção da Arquitetura e do Urbanismo da área de concentração de Tecnologia junto ao Programa de Pós-graduação da FAUUSP.

O foco desta comunicação é o estudo dos promesseiros do Círio de Nazaré em Belém do Pará como expressões contemporâneas vivas dos portadores do modelo arquitetônico [Fig. 1]. O caráter ritualístico da relação entre o corpo, o gestual e o modelo arquitetônico articula estas expressões em torno de um mesmo *pathosformeln* (Warburg, 1999), característico de fenômenos de longa duração (Braudel, 1992). A aproximação a esta expressão brasileira *sui-generis* sob o enfoque da arquitetura é inédita, e abre novas possibilidades de entendimento das interações entre o universo real e o universo poético imaginário acerca da concepção, representação e produção da arquitetura no passado e no mundo contemporâneo.



[Fig. 1] Portador do modelo no Círio de Nazaré 2010. Imagem do autor

<sup>1</sup> FAUUSP. Doutor. artur.rozestraten@usp.br



[Fig. 2 e 3] Portador do modelo no Círio de Nazaré 2010.  
Imagem do autor

Conformados em poses estáticas nas paredes das igrejas medievais, os portadores ganham vida nas ruas de Belém em apropriações ecléticas, com rezas, cantos e danças que expõem, na gestualidade da interação corporal com os modelos arquitetônicos, e no vínculo com arquiteturas imaginárias, um fenômeno profundamente enraizado na cultura ocidental, e ainda não devidamente estudado em sua amplitude e repercussão.

Os promesseiros de Belém são exemplos vivos da *Nachleben* warburguiana (1999), entendida como continuidade, pós-vida, sobrevivência ou sobrevida de imagens da Antigüidade, que foram apropriadas pelo imaginário cristão medieval, e que hoje vêm aflorar no mundo contemporâneo flertando com suas raízes profanas e sua memória de ritos sacros [Fig. 2].

O motivo artístico do portador do modelo de arquitetura caracterizou-se e disseminou-se entre o séc. VI e o séc. XIII, na Europa cristã, com grande amplitude geográfica – da França à Armênia – relacionado ao imaginário medieval acerca da concepção do projeto arquitetônico, e de sua legitimação social como desígnio revelado.

A constituição deste motivo medieval parece ter se dado na convergência entre duas antigas tradições culturais, com raízes anteriores ao Terceiro Milênio, relacionadas a civilizações fluviais do entorno da Bacia do Mediterrâneo: o costume da procissão e o costume da oferenda de objetos com formas arquitetônicas miniaturizadas (Lipsmeyer, 1981; Rozestraten, 2007).

Suas origens relacionam-se, provavelmente, a costumes arcaicos como:

- a *bauopfer*, ou ritos de oferendas de construção ou fundação nas culturas neolíticas do sudeste europeu junto ao vale do Danúbio (c.5.800 a 3.500 a.C.) valendo-se de objetos cerâmicos com formas arquitetônicas estilizadas em escala reduzida;
- a tradição próximo-oriental do cortejo representada no relevo do vaso Warka (peça em alabastro encontrada no complexo do templo da deusa suméria Inanna, depois chamada Ishtar, nas ruínas da cidade de Uruk, datado entre 3200 e 3000 a.C.), nos relevos da escadaria de Apadana em Persépolis (c. 520 a.C.) e, especialmente, no relevo do tributário de Khorsabad (742-705 a.C.);

- o costume egípcio da procissão de oferendas que se conjuga ao uso de modelos em escala reduzida, como nos ritos funerários (Toley, 1995), e também nos ritos de fundação, como é o caso do modelo do Rei Sety I (c. 1290 a.C.) (Badawy, 1972);
- as práticas de oferendas de *naískoi* em terracota (especialmente nos templos dedicados a Hera, na Grécia, entre o séc. VIII e o VI a.C.);
- a assimilação e difusão do costume próximo-oriental da procissão no mundo grego, expresso nas Panatenéias e representado em relevo no friso do Parthenon na Acrópole em Atenas (séc. V a.C.) (ThesCRA, 2004).

No mundo romano estes costumes se desdobraram:

- no uso de maquetes de estudo nos processos de projeto de edificações – como atesta o modelo de Niha (séc. II);
- na iconografia da deusa da fortuna Tychè;
- na *pompa triumphalis*;
- na iconografia cristã dos reis magos a partir do séc. VI.

No mundo medieval, o motivo artístico do portador do modelo de arquitetura constituiu um tema que se manteve bastante coeso em mosaicos, afrescos e relevos até o séc. XII, quando então se desdobrou novamente (Rozestraten, 2007):

- na alegoria de santos, especialmente S. Bárbara e S. Jerônimo;
- na ornamentação de jacentes como o de Henrique, o Leão, duque da Saxônia e da Baviera (c.1220) em seu túmulo em Brunswick;
- e na caracterização de arquitetos, como é o caso de Hugues Libergier e do arquiteto da catedral de Ulm que, em um relevo, literalmente sustenta a catedral nas costas.

Até o momento, as particularidades dos promesseiros do Círio foram tratadas como expressões folclóricas, restritas ao âmbito de festividades católicas dedicadas à virgem, com ênfase nos aspectos religiosos e históricos locais. Esta pesquisa se propõe a investigar seus vínculos com ritos pagãos arcaicos, desdobrados no imaginário medieval acerca da concepção da arquitetura, identificando permanências, reinvenções e singularidades no contexto da procissão dedicada à Virgem de Nazaré na Belém contemporânea.

A fotografia e, especialmente o vídeo, são os meios empregados para as aproximações deste estudo que pretendem reconhecer, por meio da visualidade, a permanência dinâmica de formas artísticas tradicionais que afloram renovadas, vivas, em movimento, no Brasil de hoje.

Nesta comunicação serão feitas considerações preliminares sobre o histórico do estudo do tema, e um recuo às origens iconográficas dos vínculos entre a Virgem e os modelos arquitetônicos na Bacia do Mediterrâneo.

### **BREVE HISTÓRICO DO ESTUDO DO TEMA**

Em 2006 o IPHAN publicou um dossiê sobre o Círio de Nazaré como uma documentação sistemática da festa. Neste dossiê, contudo, o fenômeno dos promesseiros portadores de modelos arquitetônicos não foi identificado, nem posto em relevo.

A produção sistemática de estudos sobre o Círio se organizou a partir de fins da década de 1960, muito embora alguns estudos pontuais precursores tenham sido feitos ainda nas primeiras décadas do século XX, a saber, Vianna, 1904 e Barata, 1921.

O estudo do geógrafo Eidorfe Moreira, de 1971 inaugurou o enfoque das ciências sociais sobre o fenômeno do Círio, como é o caso da abordagem sintética do jornalista Carlos Rocque (1981).

Os jornais e revistas, aliás, continuam cumprindo um papel importante na organização e difusão de informações acerca do Círio como fazem hoje os telejornais e os principais veículos de imprensa escrita de Belém. As relações entre a imprensa e o Círio, por sinal, foram estudadas por Heraldo Montarroyos no início dos anos 1990.

Nos anos 1980, duas publicações merecem menção. A primeira é o estudo de Isidoro Alves (1980) que explora as analogias e conflitos entre o caráter sacro e laico do Círio. A segunda é o livro de Mizar Klautau Bonna (1986), que enfatiza e documenta os aspectos religiosos da festa.

A partir de meados dos anos 1990, cabe mencionar os estudos do antropólogo Raymundo Heraldo Maués (1995, 1999, 2000), a publicação “Círios de Nazaré”, organizada por Josimar Azevedo em 2000, os estudos de João de Jesus Paes Loureiro (2001), e Sílvio Figueiredo (2005), a dissertação de mestrado de Vanda Pantoja (2006), e tese de doutorado de Josimar Azevedo (2008).

Todos estes estudos colaboram com a pesquisa em curso, contudo, nenhum dos estudos realizados até o momento concentrou-se sobre a representação da arquitetura nos objetos votivos, tampouco sobre as relações com o gestual e a *performance* dos promesseiros, e seus vínculos com a iconografia do portador do modelo arquitetônico. A contribuição deste estudo é construir uma aproximação ao fenômeno dos promesseiros que portam modelos com formas arquitetônicas miniaturizadas investigando as interações históricas desta prática com ritos e expressões artísticas anteriores, assim como suas relações com a arquitetura real, e, conseqüentemente, com o imaginário, este campo de entrelaçamento de idéias e formas plásticas acerca da concepção, construção e permanência das arquiteturas no cotidiano.

## RAÍZES E PERCURSOS DO *PATHOSFORMELN*

Na segunda-feira, 15 de novembro de 2010, mais de 2 milhões de pessoas estiveram presentes em Meca, na Arábia Saudita, no ritual de peregrinação, o Hajj. Comparativamente, no domingo, 14 de outubro de 2007, 2 milhões e 700 mil pessoas estiveram presentes no centro de Belém do Pará para a procissão do Círio que acompanha a imagem da Virgem – “Rainha da Amazônia” – em seu percurso da Catedral da Sé, passando pelo Ver-o-Peso, até a Basílica de Nazaré.

O Círio de Belém é, muito provavelmente, a maior manifestação religiosa do mundo contemporâneo. Uma das razões para tanto é a maneira como aspectos mitológicos universais se articulam a elementos peculiares, locais, específicos da região amazônica, e compõe uma reinvenção original de temas profundamente enraizados no imaginário. Outra razão é seu caráter de festividade popular que avança para além das fronteiras da religião católica, abarcando em um mesmo campo simbólico diferentes expressões sacras e profanas, tradicionais e modernas.

A “Grande Deusa”, divindade feminina associada à fertilidade, à energia vital e ao poder gerador (e destruidor) da natureza, formou-se plasticamente nas culturas neolíticas do sudeste europeu, em estatuetas como a Vênus de Hohle Fels, e de Willendorf. Na Anatólia, configurou-se em Çatal Hüyük, como a “Grande Mãe” Kybele, e associou-se às principais culturas fluviais do Oriente-próximo, como Ishtar entre o Tigre e o Eufrates, e como Ísis, dentre outras divindades, junto ao Nilo.

Na Macedônia, objetos de culto à Deusa-Terra, confeccionados em terracota, datados no Sexto Milênio, associados à cultura Velusina-Porodin, na região de Bitola, representam divindades femininas em formato cilíndrico dispostas sobre um modelo arquitetônico, compondo um único corpo-casa (Gimbutas, 1990). As bases arqueológicas atuais permitem caracterizar estas divindades macedônias como objetos inaugurais, na história da arte, da figuração integrada entre o corpo da mulher e a edificação.

Esta mesma interação também comparece em Cnossos e Arkhanes, na ilha de Creta, com objetos cilíndricos em terracota policromada, *naïskoi*, datados entre 1.300 e 800 a.C., que possuem em seu interior uma figura da deusa Mgua, com os braços erguidos (Mersereau, 1993; Hägg, 2001).

No panteão grego o imaginário desta “Grande Deusa” fragmentou-se entre diferentes divindades, especialmente entre Demeter, Hera, Atena, Ártemis e Afrodite. No mundo romano esta fragmentação se perpetuou, *grosso modo*, contudo a figura de Ártemis teve sua iconografia ática reinventada em Éfeso, antigo sítio de culto kybeliano, perdendo seus atributos típicos nas figuras vermelhas – seu arco e flechas – e retomando a ênfase próximo-oriental de seu vínculo “selvagem” com os animais visto ser a *Potnia Theron*, a “Rainha dos animais” (Servi, 2004). A Ártemis Efésia é apresentada com o corpo coberto por leões, vacas, cavalos, abelhas, cachos de uvas, e proeminências salientes, interpretadas como testículos de boi, ovos ou seios. Sobre a cabeça leva uma coroa peculiar em forma de torre ou muralha, atributo derivado das figurações da iconografia frígia da “Deusa Mãe” Cibele (Kybele) que, por sua vez, pode também estar relacionado aos atributos da rainha babilônica Semiramis, esposa de Nimrod, “príncipe dos céus”, idealizador da torre de Babel.



A iconografia de Cibele frígia, em torno do séc. VII a.C., a apresenta tendo sobre a cabeça um objeto alto bastante enigmático, pois tanto pode ser um chapéu, quanto um penteado, um cesto, ou mesmo uma colméia estilizada. Esta caracterização da “Deusa coroada” se perpetua-se nos relevos votivos áticos, nos *naïskoi* da Magna Grécia e, posteriormente, no mundo imperial romano que a adotou como *Magna mater*, conferindo-lhe a centralidade original das deusas gregas *Gaia* e *Rhea*. A difusão iconográfica de Cibele, contudo, retoma a postura tradicional da Kybele de Çatal Hüyük e a caracteriza como a “Deusa assentada”. Nos *naïskoi* gregos, o vínculo desta deusa com a arquitetura é duplo, como que redundante para ser inequívoco: posicionada sob o frontão triangular de um templo com pilastras nas laterais, ela traz ainda sobre a cabeça uma coroa arquetônica. Se esta coroa não é tão nitidamente arquetônica na iconografia de Cibele quanto na de Ártemis efésia, nas imagens da Cibele imperial romana ela será evidente, e ganhará destaque como o atributo principal da *Magna mater*. divindade geradora, e sustenta com seu próprio corpo as arquiteturas, o templo, a casa.

A iconografia de Cibele coroada com uma forma arquetônica desenvolveu-se na Frígia, no interior da Anatólia e difundiu-se no Mediterrâneo a partir das franjas da Ásia-menor sobre o Egeu, mais precisamente a partir do grande santuário de Éfeso. Neste tradicional local de culto a divindades femininas conformou-se uma matriz iconográfica original, na confluência da tradição imagética da Grande-Deusa dos animais próximo-oriental, com a tradição figurativa de Cibele frígia, e com a estilização helenística característica dos relevos e estatuária grega. O resultado é uma imagem síntese da “Grande Deusa” – assentada, mas prestes a se levantar, pois tem um pé adiante do outro –, que porta sobre a cabeça a coroa-arquitetura.

Éfeso é o sítio-santuário tradicional onde se consolida o culto mediterrâneo da divindade feminina geradora, aquela que concebe tudo o que existe. É o lugar do *Artemisium*, na confluência das tradições próximo-orientais e ocidentais de culto à *Basileis Cosmos* – Rainha do Cosmos –, e também é a sede da passagem ritualística e iconográfica dos cultos pagãos a Ártemis/Cibele para o culto à Virgem Maria.

Conforme a tradição católica, S. João Evangelista teria chegado a Éfeso com a Virgem seis anos após a ressurreição do Cristo. Nos arredores desta cidade-santuário – mais precisamente em Meryemana, a cerca de 8 Km de Selçuk, cidade mais próxima do sítio arqueológico de Éfeso – Maria teria vivido o resto de seus dias e ali estaria enterrada. Para a crescente Igreja Católica, a sobreposição do culto à Virgem sobre o culto Artemísio na Bacia do Mediterrâneo era bastante conveniente, e informalmente já se realizava com base nas várias analogias entre as virtudes destas duas deusas. O Terceiro Conselho Ecumênico, em 431, sediado justamente em Éfeso, com a presença do Imperador Teodósio reconhece oficialmente a Virgem não apenas como a mãe de um Jesus mortal, mas como mãe de Deus (Erdemgil, 1994; Boyer, 2000).

A partir de então, abre-se caminho para a formação de um imaginário cristão, que consolidará uma nova iconografia da grande deusa feminina – ao mesmo tempo tradicional e inovadora –, como a Mãe do mundo cristão. Este imaginário se afirmará a partir dos ícones bizantinos de *Théotokos*, a “Mãe de Deus”, e se desdobrará em diferentes figurações ao longo do tempo, até a imagem de Nossa Senhora de Nazaré cultuada em Belém do Pará.

O vínculo da Virgem com o modelo arquitetônico, contudo, não será inicialmente evidente no mundo bizantino, como era em Ártemis ou Cibele. O reencontro da Deusa com o modelo de arquitetura será indireto, em meio à iconografia do cortejo, 70 anos depois do Conselho de Éfeso, no mosaico da Basílica Eufrasiana (c.500). Já os *naïskoi* voltarão à tona como oratórios, como as Casas Sagradas de Loreto, a partir do séc. XIV (Boyer, 2000), e como os modelos carregados pelos portadores no Círio [Fig. 3]. Em Belém do Pará, em pleno séc. XXI, com os modelos e os portadores, Cibele e Ártemis voltarão à cena reinventadas como “Rainhas da Amazônia”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, I. **O carnaval devoto – um estudo sobre a festa de Nazaré, em Belém**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- AZEVEDO, J. (coord.). **Círios de Nazaré**. Belém: Graphitte, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Círio de Nazaré: a festa da fé como comunhão solidária – uma análise teológica a partir da concepção de fé de Juan Luis Segundo**. Belo Horizonte: FAJE, 2008. Tese (Doutorado). Prog. de Pós-graduação em Teologia, FAJE, BH, 2008.
- BADAWY, A. A Monumental gateway for a Temple of King Sety I: An Ancient Model Restored. “**Miscellanea Wilbouriana**”, 1, Nova Iorque, The Brooklyn Museum, p.1-20, 1972.
- BARATA, M. Apontamentos para as Efemérides Paraenses. Revista do Inst. Hist. e Geo. Brasileiro, 1921.
- BONNA, M. K. **Círio: Painel de Vida**. Belém do Pará: Falangola Editora, 1986.
- BOYER, M.-F. **Culto e imagem da Virgem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BRAUDEL, F. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CÍRIO DE NAZARÉ. Dossiê IPHAN; I. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006
- ERDEMGIL, S. **Ephesus: ruins and museum**. Istanbul: Net Turistic Yayinlar, 1994.
- FIGUEIREDO, S.L., org. **Círio de Nazaré: festa e paixão**. Belém do Pará: EDUFPA, 2005.
- GIMBUTAS, M. **The Goddesses and Gods of Old Europe - 6500 a.C. – 3500 a.C. Myths and Cult Images**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1990.
- HÄGG, R. The Minoan hut-models: their origin and function reconsidered. In: “MAQUETTES ARCHITECTURALES” DE L’ANTIQUITÉ. **Actes du Colloque de Strasbourg, 1998**. Paris: De Bocard, 2001. p.357-361.
- LIPSMeyer, E. **The donor and his church model in medieval art from early christian times to the late romanesque period**. Diss. State Univ., New Brunswick, N. J. 1981.
- LOUREIRO, J. de J. P. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- MAUÉS, R. H. **Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico**. Belém: Cejup, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Uma outra “invenção” da Amazônia: religiões, histórias, identidades**. Belém: Cejup, 1999.

- \_\_\_\_\_. **Histórico do Círio de Nazaré.** In: AZEVEDO, Josimar (coordenador) *Círios de Nazaré.* Belém: Graphitte, 2000.
- MERSEREAU, R. Cretan cylindrical models, abstract. **American Journal of Archeology,** Boston, n.97, p.1-47, Janeiro, 1993.
- MONTARROYOS, H. **Festas profanas e alegrias ruidosas: a imprensa no Círio.** Belém: Falangola Editora, 1991-1993.
- MOREIRA, Eidorfe. **Visão geo-social do Círio.** Belém: Imprensa Universitária, 1971.
- PANTOJA, V. **Negócios sagrados: reciprocidade e mercado no Círio de Nazaré.** Belém: UFPA, 2006. 135 p. Dissertação (Mestrado). Prog. de Pós-graduação em Ciências Sociais, área de concentração em Antropologia, UFPA, Belém do Pará, 2006.
- PANTOJA, V.; MAUÉS, R.H. O Círio de Nazaré na constituição e expressão de uma identidade regional amazônica. **Revista Espaço e Cultura,** Rio de Janeiro, UERJ, n.24, p.57-68, jul./dez. 2008.
- ROCQUE, C. **História do Círio e da Festa de Nazaré.** Belém do Pará: Mitograph Editora Ltda., 1981.
- ROLLER, L.E. **In Search of God the Mother – the cult of Anatolian Cybele.** Berkeley e Los Angeles: Univ. of California Press, 1999.
- ROZESTRATEN, A.S. **A iconografia do portador do modelo de arquitetura na arte medieval.** São Paulo: FAUUSP, 2007. 165 p. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, FAUUSP, São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Estudo sobre a História dos Modelos Arquitetônicos na Antigüidade: origens e características das primeiras maquetes de arquiteto.** São Paulo: FAUUSP, 2003. 283 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, FAUUSP, São Paulo, 2003.
- SERVI, K. **Mythologie Grecque.** Athènes: Ekdotike Athenon S.A., 2004.
- ThesCRA – **Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum.** Los Angeles: J.P. Getty Museum, 2004.
- TOLEY, A. **Egyptian Models and Scenes.** Buckinghamshire: Shire Publications, 1995.
- VIANNA, A. Festas populares do Pará. **Annaes da Biblioteca e Arquivo Público do Pará,** t. III. Belém, 1904.
- WARBURG, A. **The Renewal of Pagan Antiquity.** Los Angeles: The Getty Inst., 1999.

## ARTE E POLÍTICA EM TRÂNSITO: BIENAS DO MERCOSUL

Prof<sup>a</sup> Bianca Knaak<sup>1</sup>

**Palavras-chaves:** Bienais do Mercosul; história da arte; curadorias; arte contemporânea e internacionalização

Quando Heitor Martins assumiu a presidência da 29<sup>a</sup> Bienal de São Paulo (BSP) Justo Werlang, co-fundador da Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM) e um de seus presidentes mais atuantes passou a integrar a também nova diretoria da Fundação BSP. Com isso, uma série previsível de coincidências de nomes e interesses (retro-influências) tornou mais visível as relações entre as fundações das duas bienais brasileiras.

A mais relevante para nós, aqui, segundo declaração do presidente empossado<sup>2</sup>, diz respeito às intenções políticas dessa nova administração que priorizava um “olhar para a arte contemporânea a partir de uma ótica brasileira”. Em entrevista, Werlang apontou semelhanças entre os planos do novo presidente “com o que se fazia em Porto Alegre”<sup>3</sup>, referindo-se à Bienal do Mercosul. Passemos então a uma breve apresentação das Bienais de Artes Visuais do Mercosul para identificar, no comemorado “modelo gaúcho de gestão”<sup>4</sup>, algumas formas de encaminhamento dessa ótica brasileira.

Declaradamente desde a sua 5<sup>a</sup> edição, a Bienal do Mercosul segue um movimento ideológico onde “as distinções locais tendem a ser desfeitas para se tornarem legíveis a um público cosmopolita”<sup>5</sup>. Mas, em 1997, quando da 1<sup>a</sup> Bienal do Mercosul, curada por Frederico Morais, o eventual cosmopolitismo vislumbrado exigia, primeiro, o reconhecimento da necessidade de re-escritura da história da arte numa perspectiva não euro-norte-americana<sup>6</sup>. Em boa medida seria possível, com a BAVM, reparar os erros

1 Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Instituto de Artes. Doutora em História – IFCH/UFRGS. bknaak@hotmail.com

2 Heitor Martins, em entrevista a Paula Alzugaray, para Revista Isto é. “A Bienal depois do caos.” Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/edicoes/2068/imprime142591.htm>. Acesso em 16 de julho de 2009.

3 Ver Folha de São Paulo, São Paulo, segunda-feira, 13 de julho de 2009. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1307200908.htm>. Acesso em 14 de julho de 2009.

4 Ver Folha de São Paulo, São Paulo, segunda-feira, 13 julho de 2009, Ilustrada. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1307200908.htm>. acesso em 14 de julho de 2009.

5 FIDÉLIS, Gaudêncio. **Uma história concisa da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. p.136. Ver também KNAAK, Bianca. Uma bem-vinda expectativa. Jornal **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 de outubro de 2009, Cultura, p.06.

6 MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: **Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul**, Porto Alegre: FBAVM, 1997, p12-20.

da I Bienal Latino Americana, realizada em São Paulo em 1978, considerada, pelo próprio Moraes, uma iniciativa mal-conduzida, ideologicamente subalterna e pouco afirmativa para a arte daqui<sup>7</sup>. Assim, 19 anos depois, sob o epíteto de “a maior mostra de arte da América Latina” (Fig.1) enfatizava-se a curadoria contra-hegemônica da 1ª Bienal do Mercosul, empenhada numa revisão histórica inédita e reveladora.



[Fig. 1] Ingresso da 1ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 1997.

Motivados para essa empreitada, tanto na 1ª edição quanto ao logo das BAVM, cada curador convidado, na introdução de suas escolhas, interpreta as condições de produção artística moderna e, principalmente, contemporânea na América Latina, de forma muito semelhante. Além disso, e apesar de todas as considerações (registradas em catálogos) sobre a globalização econômica e as pressões hegemônicas oprimindo os artistas periféricos, também não se destaca na fala desses curadores as implicações estéticas mais diretamente derivadas dessa situação em seus contextos locais. Quer dizer: ainda que, para os curadores, sejam evidentes as pressões do mercado, há pouca análise da produção que eventualmente reage a elas (se é que existem) no âmbito das bienais e, menos ainda, das possibilidades e ou estratégias de consagração e legitimação desses artistas alternativos. Parece que, mesmo com ressalvas ou silêncios, todos concordam com o modelo bienal como forma de projeção internacional.

## UM MODELO

Iniciado pela Bienal de Veneza em 1895, hoje assistimos a divulgação turística e a promoção midiática de bienais em lugares inimagináveis. Longe de significar democratização do acesso à arte, a repercussão desse modelo e o problemático movimento de bienalização, ao mesmo tempo em que ampliam o campo de circulação artística também empurram a arte para um espaço expositivo que não é nem relacional, nem identitário, nem histórico.

Revisar a lógica evanescente desses eventos, também foi objetivo no projeto inaugural das Bienais do Mercosul<sup>8</sup>. Para isso os destaques artísticos deveriam ser eleitos, em cada país participante, a partir de

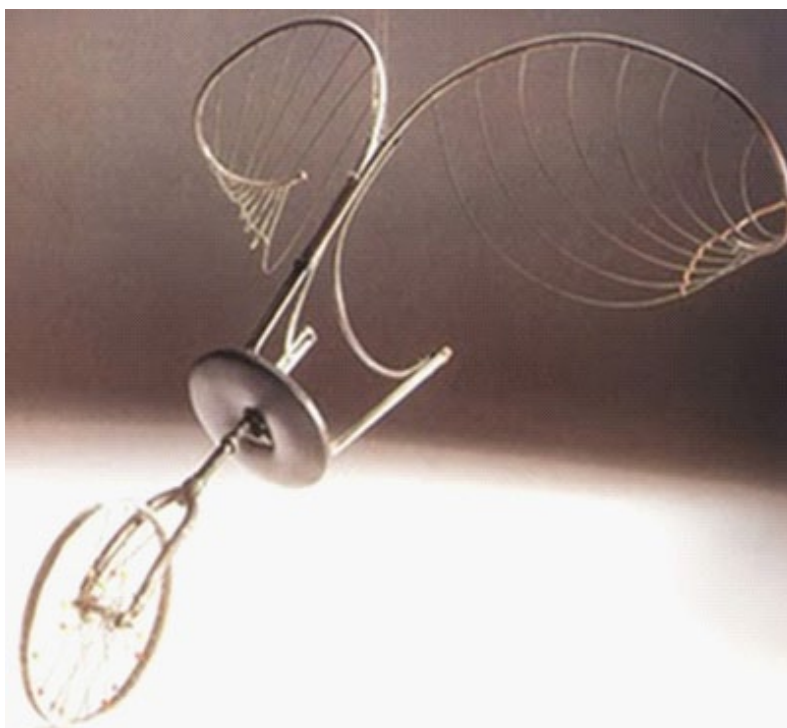
<sup>7</sup> Ver: MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.

<sup>8</sup> Nesse intuito Frederico Moraes organizou a 1ª BAVM em três vertentes produtivas: a vertente “Construtiva – a arte e suas estruturas”; a vertente “Política – a arte e seu contexto” e a vertente “Cartográfica – território e história”.



um olhar panorâmico endógeno, autônomo e independente dos ditames do mercado internacional. No entanto, no catálogo da 1ª BAVM, já prevenia Morais que “Na arte brasileira dos anos 90, na criatividade plástica do último lustro do século XX, não existem mais fronteiras”. Com sua curadoria ele constatava que “O que temos, hoje, são re-criações, re-composições, re-leituras, re-apropriações e re-*ready-mades*”. Noutras palavras, também naquela Bienal que, ironicamente pretendia a descolonização da história da arte, o curador reconhecia a força do *mainstream* internacional.

Àquela altura, os parâmetros do curador não eram apenas a expressão (ainda que legítima) de preferências particulares cultivadas. Antes, já naquele contexto, eram indicação judicativa de um campo que se organiza noutra plataforma de afirmação. Onde a visibilidade internacional torna-se alvo para a promoção de um circuito regional que, progressivamente, minimiza iniciativas artísticas de resistência estética, conceitual, política. (Fig.2)



[Fig. 2] Félix Bressan. DUCHAMP, 1996. Escultura, material reciclado.

## DESDOBRAMENTOS CONTÍNUOS

As edições de 1999 e 2001, ambas curadas por Leonor Amarante e Fábio Magalhães investiram no desdobramento das questões da identidade e contemporaneidade, com destaque para o alcance das novas tecnologias e os diálogos possíveis, ainda que indiretos, a partir da pintura.

Inspirados na “identidade de projeto”, de que nos fala Manuel Castells, através da qual “se constrói ou se reconstrói coletivamente um significado”, para a 2ª BAVM os curadores buscaram a

9 MORAIS, Frederico. Arte brasileira: lo de afuera, lo de adentro. In: **Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul**, Porto Alegre: FBAVM, 1997. p 159.

pluralidade de manifestações de identidades questionando o que seria “o espaço do regional em um mundo globalizado”<sup>10</sup>. Nessa perspectiva, destaca-se em 1999, a mostra especial sobre arte e tecnologia e, em 2001, na 3ª Bienal, batizada “Arte por toda parte”, a homenagem póstuma ao artista multimídia Rafael França, falecido dez anos antes. (Fig.3)



[Fig. 3] “Um desconhecido visionário,” Cultura, Zero Hora (10.10.2001), p. 5. Rafael França, artista homenageado da 3ª Bienal do Mercosul.

Já na 4ª Bienal, intitulada “Arqueologias Contemporâneas”, o curador Nelson Aguilar propôs uma leitura das condições artísticas em solo americano, desde os primórdios. Segundo ele “promover a arqueologia em um evento contemporâneo não visa o paradoxo pelo paradoxo, mas questiona a concepção linear da história e confirma que a arte toma o elã de tempos e lugares diversos”<sup>11</sup>. Nesta edição, sob a inspiração de *Mi delírio sobre el Chimborazo*, “obra poética de Simon Bolívar” ele apresentou também uma Mostra Transversal com artistas, em sua maioria não-latino-americanos, curados pelo alemão Alfons Hug<sup>12</sup>. Evidenciava-se, na edição de 2003, a polissemia de subjetividades atuando num mundo ocidentalizado e matizado por trânsitos, fluxos e influências, incontornáveis para a compreensão da produção artística recente. Assim, ao apresentar a mostra Hug afirmava ser preciso “acabar com a crença que só os latino-americanos podem interpretar seu continente”, em franca resposta aos objetivos curatoriais “não euro-norte-americanos” de Frederico Moraes, quando da 1ª BAVM.

10 MAGALHÃES, Fabio. “Contemporaneidade, a marca da II Bienal” In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p.16.

11 AGUILAR, Nelson (org). **Cânticos de Origem**. In: \_\_\_\_\_ 4ª. **Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003. p.41.

12 Curador de várias mostras internacionais entre elas a 26ª. Bienal de São Paulo e, recentemente a II Bienal del Fin del Mundo.

## HOMENAGENS ESTRATÉGICAS

Depois de abandonada enquanto destaque curatorial na 6ª e 7ª Bienais do Mercosul, a homenagem será retomada na 8ª edição com uma mostra “itinerante” do chileno Eugênio Dittborn. Em 2011, sob curadoria do colombiano José Roca, o conceito chave será a territorialidade. Para a exploração dessa temática, tão recorrente em Bienais e na própria BAVM, Roca promete orquestrar estratégias de apresentação e constituição de territórios, coletiva e ou individualmente, tanto em suas abordagens geográficas e geopolíticas quanto de seus processos simbólicos, afetivos e mnemônicos ou, como prefere o curador, “geopoéticos”.

Da 1ª até a 5ª edição, a BAVM prestou homenagens a cinco artistas latino-americanos, quatro deles brasileiros (além do crítico Mario Pedrosa, na edição inaugural), sendo três nascidos no Rio Grande do Sul.

Na 2ª edição, o homenageado foi Iberê Camargo (1919-1994). Naquela ocasião exibiam-se também a mostra “Picasso, Cubismo e América Latina” que buscava reciprocidades entre artistas europeus e latino-americanos. Era, portanto, estratégico que Iberê, “uma das figuras de proa da arte brasileira deste século”<sup>13</sup> dividisse as dependências do Museu de Arte do Rio Grande do Sul com Picasso, Braque, Rivera e outros, permitindo aos visitantes, locais e estrangeiros, clivagens inéditas.

A 3ª Bienal homenageou o *videomaker* Rafael França (1957-1991), expondo seus trabalhos em gravura, xerografia e vídeo. Apesar disso, os curadores preconizavam a pintura “como expressão da contemporaneidade”. Para eles, conceitualmente todas as obras partiriam do branco metafórico das origens da criação, podendo ser apreendidas, sob a “gramática da pintura”, como “desdobramentos de poéticas pictóricas”<sup>14</sup>.

Já a “Arqueologia Contemporânea” da 4ª edição, começava com artefatos das culturas pré-colombianas e terminava com a doação de uma grande escultura do artista homenageado, Saint Clair Cemin (1945) à prefeitura de Porto Alegre. A tese dessa curadoria enfatizava desde a investigação da ascendência racial até as afiliações da arte contemporânea e, da forma como foi perpetuada, a doação da obra de Cemin tornava-se também uma homenagem de pretensão ontológica, pois segundo Aguilar, a escultura chamada “Supercuia” enuncia “o modo cósmico de ser gaúcho”<sup>15</sup>. (Fig.4)

Naturais do Rio Grande do Sul e com passagens pelo exterior (formação, exposições, residência), os homenageados Iberê Camargo, Rafael França e Saint Clair Cemin não eram ainda suficientemente visitados, alguns nem mesmo regionalmente. Portanto, as homenagens de cada edição serviriam também

13 MAGALHÃES, Fábio. Iberê, senhor de si próprio. In: **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: Iberê Camargo. Porto Alegre: FBAVM, 1999. p14.

14 MAGALHÃES, Fábio. **III Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: CATÁLOGO GERAL. Porto Alegre: FBAVM, 2001. 287 p. Ilust. Edição bilíngüe português/espanhol. p 15, 16, e 17 Ver também: KNAAK, Bianca. Os Brancos da Bienal. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 10 nov. 2001. Cultura, p 07.

15 AGUILAR,, op cit p.44.

como oportunidade de projeção, simultaneamente nacional e internacional, tanto dos artistas quanto de suas origens geográficas “mercosulinas”. Providencial para constituição de um lastro artístico regional, homenagear artistas “gaúchos” poderia também reforçar o mérito local, qualificando Porto Alegre como pólo cultural, em evidente competição com o eixo Rio-São Paulo<sup>16</sup>.



[Fig. 4] *Supercuia*, 2003. Fibra de vidro e aço. Escultura de Saint Clair Cemin doada a Porto Alegre e inaugurada em via pública, em março de 2004.

O indicativo de uma mudança de tática surge com a 5ª Bienal do Mercosul, em 2005. Nesta edição o contexto curatorial que homenageou o mineiro Amilcar de Castro (1920 – 2002) sustentava uma abordagem da arte contemporânea brasileira a partir de suas matrizes construtivas. Ali, sob a curadoria geral de Paulo Sérgio Duarte, a homenagem a Amilcar permitia legitimar uma revisão historiográfica da arte brasileira, em curso desde os anos 1970.

Em minha opinião a 5ª edição da BAVM, intitulada “Histórias do espaço e tempo”, é a que mais se aproxima do projeto de Frederico Moraes. Ainda que seu movimento, pró-internacionalização e cosmopolitismo, vislumbre antagonismos a um olhar independente e regional, existem convergências práticas. Em seu programa Paulo Sérgio organizou um novo resgate histórico e prospectivo da arte na América Latina. Espalhou exposições por inúmeros espaços na cidade, trouxe muitos artistas brasileiros (mais de 20 destes já tinham participado da 1ª edição) e promoveu outro balanço da cena artística regional, agora em diálogo com a produção internacional. Isso incluía a mostra *Fronteiras da Linguagem* com artistas nascidos fora dos limites latino-americanos<sup>17</sup>. Nesta, a curadoria buscou sobrepor “as fronteiras

16 Ver: KNAAK, Bianca. **As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre, 1997 – 2003**. 2008. 289 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

17 A saber: Ilya e Emilia Kabakov, Stephen Vitiello, Marina Abramovic e Pierre Coulibeuf.

da arte às fronteiras políticas e geográficas”<sup>18</sup> e, com isso, configurar a abertura internacional definitiva dessa bienal.

Mas, já na 1ª BAVM, os 50 artistas brasileiros selecionados por Frederico Morais não cumpriam um programa estético contra-hegemônico, propriamente dito. Pelo contrário: a maioria deles já exibia em seu currículo trajetórias institucionais e internacionais. Por isso, a curadoria de Frederico Morais não foi apenas pioneira de um projeto potencialmente revelador, descentralizado (uma bienal em Porto Alegre). Foi também partidária, no contexto regional globalizado (MERCOSUL), de uma visão curatorial que favorece destaques nacionais com os artistas sendo exibidos primeiro internacionalmente. Num movimento rápido – que em tempos de globalização entendemos como recíproco – pela busca de legitimação nacional via aparição internacional.

### PLATAFORMA INTERNACIONAL

Com apenas cinco edições a Bienal do Mercosul se reconhecia tanto como plataforma de afirmação regional quanto de inserção internacional. As curadorias até então convocadas permitiram constituir um perfil internacional típico dos circuitos contemporâneos (por vezes mais focada em seus agentes do que em seus artistas). Para tanto consideraram as contaminações, cruzamentos, sincronias e também, idiossincrasias das produções artísticas. O que corrobora, em boa medida, a revisão do cerceamento curatorial geopolítico que contempla participações extra-MERCOSUL ou Latino América, desde a 1ª Bienal do Mercosul.

As concepções e relativizações de fronteiras e territórios para a arte foram estendidas e radicalizadas na 6ª BAVM. No entanto, as alterações começaram a explicitar-se antes, sobretudo na 4ª edição com a curadoria transversal de Hug e na 5ª com a participação dos quatro não-latinos na mostra Fronteiras da linguagem.

Na edição de 2007, participaram 68 artistas de quatro continentes (apenas seis eram brasileiros). Eliminou-se a representação nacional (re-introduzidas na 2ª edição) e os artistas foram selecionados por um comitê curador internacional, composto por sete membros de diferentes nacionalidades: um venezuelano e dois uruguaios residentes em Nova York, um brasileiro, uma argentina e um paraguaio<sup>19</sup>. Não houve núcleo histórico nem artista ou país homenageado. Pela primeira vez o curador geral não foi um brasileiro e, em 2007, também foi criado o cargo, cada vez mais relevante, de curador pedagógico.

### Olhar, a partir do Mercosul

Na 6ª BAVM inverteu-se a perspectiva de uma apresentação da arte do Mercosul para um diálogo mais pontual e reflexivo sobre arte, **a partir** do Mercosul. A Bienal se auto-apresentava agora

18 DUARTE, Paulo Sérgio (Org.) **Rosa dos Ventos**: posições e direções na arte contemporânea. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.p.16.

19 A saber: Gabriel Pérez-Barreiro (ES), Luis Camnitzer e Alejandro Cesarco (UY), Luis Enrique Perez Oramas (VE) Moacir do Anjos (BR), Ticio Escobar (PY) Inês Katzenstein(AR),



como um lugar de onde se vê e interage com o mundo e não mais como uma sigla localizadora de procedências da arte para o mundo/ mercado. Sob a metáfora da “terceira margem do rio” o olhar estrangeiro do curador Gabriel Pérez-Barreiro estabeleceu leituras de obras que se desprendem de seus territórios pátrios e se perfilam em sensibilidade estética e construção artística *hors sol*.

Já a curadoria da 7ª BAVM, escolhida entre cerca de 70 propostas, vindas de 21 países<sup>20</sup>, foi curada por um grupo de 9 artistas (inédito na história das Bienais do Mercosul) liderados pela crítica de arte argentina Victoria Noorthoorn e pelo artista visual chileno Camilo Yáñez<sup>21</sup>. Sua curadoria coletiva reafirmou propostas relacionais para a arte contemporânea, uma tendência em bienais de arte, pois, segundo declarações, queria enfatizar as possibilidades de construção social intersubjetiva, como dispositivos para driblar o pragmatismo do consumo indiscriminado que transforma tudo em mercadorias. A 7ª edição, por vezes excessivamente experimental, até então foi a mais plural, transversal e incluyente das Bienais do Mercosul.

### **PERTINÊNCIAS GEOPOLÍTICAS**

Passadas sete edições, entre catálogos, guias e livros, os curadores das Bienais do Mercosul apontam à diversidade cultural global que pulula sob a alcunha de arte contemporânea. Ao mesmo tempo valorizam a geopolítica de intercâmbios entre o Brasil e outros centros para a efetivação de uma re-escritura da história global da arte.

Entendo que isso significaria, nos termos de Canclini, re-situar as diferenças do pensamento visual latino-americano, nalgum espaço cultural transcendente tanto ao “orgulho romântico nacionalista como as ordens geométricas de uma transnacionalização homogênea”<sup>22</sup>. Mas, sob tais imbricações e a partir de uma reiterada necessidade de integração cultural, resultante e convergente com os objetivos inaugurais de uma Bienal do Mercosul, que tipo de experiência ou visualidade artística se pode propor ou desejar?

Perfilada aos principais modelos de exposição prospectiva da arte atual a Bienal do Mercosul se apresenta ao Mercado Comum do Sul, como agente revelador e sinalizador de um mercado de arte que ainda não se consolidou no recorte geopolítico sul americano. Nessa empreitada, está institucionalizando o campo da arte local/regional, não apenas nos meandros criativos e produtivos originais, de distribuição e acessibilidade regionais, mas também de inserção dessa produção num espaço ampliado de consagração nacional e internacional, circunstância que favorece as importações e intercâmbios de linguagens, tendências, modismos e práticas. (Fig.5)

20 Entre os quais: Alemanha, Angola, Argentina, Austrália, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, EUA, França, Holanda, Inglaterra, Itália, México, Paraguai, Polônia, Suécia, Uruguai e Venezuela.

21 Além de Roberto Jacoby (Argentina), Artur Lescher, Lenora de Barros (Brasil) e Mario Navarro (Chile), curadores adjuntos; Erick Beltrán (México) e Bernardo Ortiz (Colômbia), curadores editoriais e Marina De Caro (Argentina) curadora pedagógica.

22 CANCLINI, Néstor Garcia. Refazendo Passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo. In *Arte & Ensaio*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ. Ano XVI. Número 18. Rio de Janeiro, julho de 2009, p. 164.





[Fig. 5] Mapa Mundi das Bienais Internacionais

Ao compararmos as edições da Bienal entre si, evidencia-se a sua permanente adequação e alinhamento com os pressupostos artísticos da arte internacional. Destaca-se a necessidade de afirmação, de visibilidade e reconhecimento globalizado de um evento artístico realizado às margens dos centros hegemônicos de poder cultural/econômico e, inicialmente, em prol das artes dessa periferia. Nesse sentido, as homenagens colaboram, como busquei demonstrar, com essa vocação retórica, por assim dizer, de uma bienal regional.

No entanto, ainda que legítima e compreensível, a necessidade política local de manter o caráter regional para justificar essa bienal, revela-se uma espécie de utopia distópica, estacionada na contramão das contínuas variações da mostra e seus dispositivos operatórios que, até aqui, visaram mais a internacionalização do evento (com a reiteração de nomes já prestigiados nos circuitos internacionais) do que a legitimação de uma produção específica, territorializada. Mas afinal, contribuindo para a escritura global da história da arte e, quiçá, para constituir uma ótica brasileira da arte contemporânea em nossas bienais, me parece incontornável, como alertou o geógrafo brasileiro Milton Santos, considerar que “é da contradição entre o mundo e o lugar que surge a história”.



pintura do norte de Minas Gerais é a de Carlos Del Negro da década de 70, com uma vasta documentação fotográfica das cidades principais, Diamantina e Serro, até as cidades de Minas Novas, Turmalina, Chapada do Norte e Berilo. Para a realização deste trabalho tomamos como referência essas duas cidades do Vale do Jequitinhonha, onde participamos do trabalho de restauração dos elementos artísticos de duas capelas construídas na primeira metade do século XVIII: a capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Chapada do Norte, restaurada em 2007 e a de São Gonçalo, em Minas Novas, em processo de restauro iniciado em 2009 e concluído em 2010. A restauração das pinturas pertencentes às edificações possibilitou a observação e caracterização do estilo e técnicas de pintura empregadas, bastante semelhantes nas duas capelas, onde provavelmente um mesmo artista teria atuado em meados do século XVIII. Ressaltamos a importância dos momentos de restauro como possibilidade de conhecer e analisar as técnicas e materiais utilizados pelos artistas, fornecendo os subsídios necessários para a realização da pesquisa. Foi necessária a utilização de uma metodologia interdisciplinar, que envolvesse estudos técnicos, científicos, históricos, formais e estilísticos, tendo como finalidade o entendimento dos exemplares escolhidos em seus vários aspectos, bem como a parceria com profissionais de diversas áreas, produzindo dados que pudessem abrir caminho a novas discussões, tanto na área das ciências humanas quanto das ciências naturais. A partir do estudo técnico, estrutural, formal, estilístico e histórico das capelas de São Gonçalo e Rosário, é possível conhecermos melhor a arte produzida na região, ressaltando sua importância e propondo uma integração dessas pinturas aos grandes centros de produção artística do período colonial. Tratam-se de modelos exemplares da pintura mineira setecentista, onde destacam-se as particularidades da região, caracterizada pela fé cristã, crenças de origens africanas e indígenas, e misticismos.

## MINAS NOVAS

A povoação de Minas Novas foi formada em 1727 por Sebastião Leme do Prado com os paulistas que o acompanhavam “emigrados do rio Manso, onde se achavam estabelecidos por causa de uma cruel epidemia que ali grassava (...)”<sup>3</sup>. Era conhecida vulgarmente pelo nome de Fanado, nome do rio que passa pelo local. No ano seguinte foi construída a Matriz da Vila, em reverência a São Pedro, pequena igreja de madeira entre o rio Fanado e ribeirão do Bom Sucesso. Em 02 de outubro de 1730, devido à notável povoação, o lugar foi elevado a Vila<sup>4</sup> de Nossa Senhora do Bom Sucesso das Minas Novas do Araçuaí, por ordem do vice-rei ao 2º ouvidor do Serro Frio, Antônio Ferreira do Vale Melo. A partir de 1742 a Vila ficou sob a jurisdição administrativa da Vila da Jacobina, cabeça da Comarca pertencente à Bahia, mas, devido à dificuldade e transtornos pela distância, por representação da população ao soberano, em setembro de 1757 foi unida à Capitania das Minas Gerais. No entanto, a jurisdição eclesiástica ainda permaneceu subordinada à Bahia até 1853.

<sup>3</sup> NEGRO, 1979.

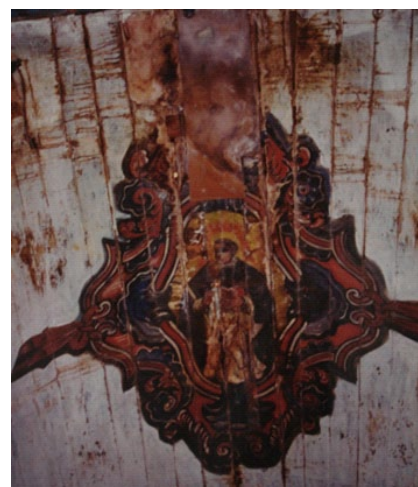
<sup>4</sup> A vila, atualmente considerada sede distrital foi nos tempos da colônia uma evolução da freguesia. O arraial, núcleo de caráter temporário, tendo muitas vezes sua origem ligada às atividades extrativas, poderia passar a povoado, este de caráter mais permanente. Podia tornar-se então freguesia, tendo para isso que possuir uma capela e um pelourinho. Finalmente, possuindo um certo número de moradores e uma câmara de vereadores, a freguesia poderia ser elevada a vila. À vila estava subordinada uma porção de território contíguo denominado “termo”. Cf. FERREIRA, 1999, p.13.

## A CAPELA DE SÃO GONÇALO

A capela foi construída nas primeiras décadas do século XVIII e é tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico - IEPHA desde 1980. É uma edificação provavelmente erigida na primeira metade do século XVIII em louvor aos Santos Dominicanos. Trata-se de uma capela muito pequena de plano simples com coro, nave e capela-mor num só corpo, sacristia e consistório. A fachada é composta por uma porta, que chama a atenção pela imponência e qualidade do entalhe, duas janelas-sacadas e um óculo; não possui torre sineira na construção nem nos arredores. A nave não possui forro, apenas a capela-mor era forrada com um tabuado com a pintura de São Gonçalo, como verificamos na foto tirada por Negro na década de 1960. (Fig.2 e 3)



[Fig. 2] Forro da capela-mor com a pintura de São Gonçalo. Fonte: NEGRO, 1979.



[Fig. 3] Forro da capela-mor com a pintura de São Gonçalo. Fonte: IEPHA, década de 80.

Quando iniciamos os trabalhos de recuperação da capela, o forro descrito pelo autor já havia sido removido. Assim foi preciso verificar se ainda existiam fragmentos desse forro, que foram encontrados em um porão embaixo da capela. Desde a foto tirada na década de 1960 até o ano de 2010, metade da pintura foi perdida devido ao avançado estado de deterioração, causado pela má conservação do telhado, ficando sujeito às intempéries e à ação de animais como morcegos e pássaros. As tábuas encontradas foram mapeadas e recolocadas conforme a referência fotográfica para que pudéssemos verificar a posição original de cada parte no forro. Após esse procedimento, retiramos uma a uma para realizar prospecções e logo a remoção da repintura. O medalhão central com a figura de São Gonçalo havia sido repintado com as mesmas cores da primeira pintura, seguindo o traçado original, porém tal repintura era de qualidade muito inferior, encobrendo nuances que proporcionavam volume, sombras e luminosidade ao desenho. A parte externa do medalhão possuía uma pintura branca, que foi removida e, sob ela, encontravam-se guirlandas que ornavam o medalhão, colunas e conchas que emolduravam o forro. Após toda a remoção da repintura notamos que tratava-se de uma pintura do século XVIII e não do XIX, como aparentava ser devido às modificações. Os elementos decorativos representados na pintura remetem às pinturas de *grotesca* do período Barroco, sobretudo conchas e folhas de acanto que formam o medalhão e a moldura do forro. Sobre esse tipo de decoração discutiremos mais adiante.



## CHAPADA DO NORTE

O antigo arraial de Santa Cruz, hoje cidade de Chapada do Norte, foi formado após a descoberta de uma grande mancha de ouro em uma chapada sobre o rio Capivari, no ano de 1728. Após a notícia da descoberta do ouro, os moradores de dois arraiais próximos, denominados Itaipaba e Paiol, mudaram-se para o lugar atraídos pela possibilidade de aquisição do metal. O local ficou conhecido como Chapada distante três léguas do Fanado. No mesmo ano, o arraial e freguesia ficou conhecido como Santa Cruz da Chapada, pertencente ao Termo de Minas Novas.

### A CAPELA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS

A capela é caracterizada principalmente pela simplicidade de seu exterior que contrasta com a rica e variada ornamentação do interior. O imóvel foi tombado pelo IEPHA em 1980, no mesmo ano que a capela de São Gonçalo de Minas Novas. Provavelmente, a capela foi construída na primeira metade do século XVIII. É uma igreja de arquitetura simples, construída de taipa e esteios, formada por uma nave (cujo telhado não possui forro), capela-mor e uma pequena sacristia agregada ao lado direito da igreja. A fachada é composta por uma porta central, duas janelas-sacadas do coro e óculo. Ao lado esquerdo, independente da igreja, está a sineira, feita de uma simplificada armação de madeira.

As características estilísticas das pinturas aproximam-se muito das decorações encontradas na capela de São Gonçalo. Grande parte da pintura é formada ao estilo das *grotescas*: painéis laterais da capela-mor, forros, arco do cruzeiro, púlpito e coro. O forro, em tons bastante escuros, aproxima-se do estilo barroco das primeiras décadas da colonização, marcado pelos intensos contrastes de luz e sombra e pelo início da pintura de perspectiva ao representar balaustradas nas laterais do forro, na tentativa de dar continuidade aos elementos arquitetônicos (Fig.4 e 5). No Brasil ainda não existem análises e estudos dedicados especificamente a esse estilo de pintura, portanto tentamos esboçar nesta pesquisa as características e semelhanças das pinturas das duas capelas em questão e as prováveis relações e influências da arte européia.



[Fig. 4] Capela-mor de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte. Fonte: NEGRO, 1979.

[Fig. 5] - Capela-mor de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte. Foto: Carla Mabel, 2010.

## AS GROTESCAS

As pinturas denominadas *grotescas*, ou *grotesque* no termo italiano, têm origem nas decorações descobertas na década de 1480 em Roma, nos vestígios da *Domus Aurea*<sup>5</sup> de Nero. Essas ruínas encontravam-se no subsolo, por isso, deram-lhe o nome de grutas, chamaram de grotescas as pinturas ali descobertas e depois as que delas se originaram. Os motivos que ornamentavam as paredes do local eram constituídos de pequenas criaturas humanas, animais míticos, figuras híbridas, máscaras, envoltos por folhagens e ramagens em voluta. A partir dessa descoberta, muitos artistas inspiraram-se nesses motivos para realização de suas obras, influenciando a produção artística dos anos seguintes; dentre eles, Rafael Sanzio será o principal responsável pelo desenvolvimento desse estilo de pintura. (Fig. 6 e 7)



[Fig. 6] Detalhe das *grotescas* da *Domus Aurea*. Fonte: <http://threepipeproblem.blogspot.com>. [Fig. 7] Detalhe de uma das seções da Loggia de Rafael, Vaticano 1518. Fonte: <http://umolharsobrearte.blogs.sapo.pt>.

Havia grande dificuldade da crítica em encontrar-lhe um nome, uma vez que a maioria dos teóricos lamentou a utilização de uma palavra que nada significa. Alguns propuseram termos novos, mas ninguém conseguiu impedir que se consolidasse o termo original, demasiado simplista, mas cômodo.

Um termo que havia sido incorporado à linguagem comum com muita força porque foi carregado de um valor emocional explícito devido a sua condição de invenção gráfica com o sentido de ‘bufão, ridículo, insuportável’ com o qual se difundiu por toda a parte<sup>6</sup>.

Nas capelas, as pinturas das grotescas atuam como se fossem elementos de integração entre pintura e arquitetura, geralmente ladeando colunas e emoldurando quadros. Elas também não necessariamente seguiam o tema representado; segundo Dacos, “é da natureza das grotescas não depender de programa algum”. Por exemplo, as histórias poderiam ser religiosas enquanto as grotescas seriam compostas por motivos pagãos. Elas então ficariam à margem do tema central, atuando, como compara a autora, “as pinturas às margens de iluminuras ou de gravuras, com a função de descansar o leitor, oferecendo-lhe uma pausa e, se possível, fazendo-o rir”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> O termo em latim significa Casa Dourada. Foi construída pelo Imperador romano no período entre o grande incêndio de Roma (64 d.C.) e seu suicídio no ano 68 d.C. Cf. BALL, 2003.

<sup>6</sup> CHASTEL, 2000.

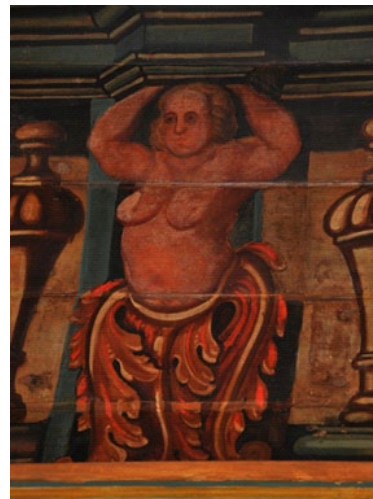
<sup>7</sup> DACOS, 2008, p.162.



Segundo Serrão<sup>8</sup>, a pintura em Portugal será influenciada tanto pelos italianos quanto pelos gravuristas flamengos. O gênero decorativo será adaptado em Portugal, sendo conhecido localmente como brutesco. Uma diversidade de modelos é difundida por todo país e os motivos expandem-se em grandes superfícies, como tetos e cúpulas de templos religiosos (Fig.8). Durante todo século XVII os tetos de pintura de brutesco são bastante executados, tornando-se cada vez mais diversificados e autônomos, tanto que, segundo Serrão, o estilo se nacionaliza, adaptando-se conforme as particularidades de cada região. As cartelas vão ser repetidas ou recriadas pelos artistas e terão forte influência da religião, que, de certa maneira, esvaziará as grotescas das invenções que lhes conferiam interesse, tornando-as convenção e repetição. Na maior parte da decoração dessas capelas as grotescas serão limitadas a enquadrar santos evangelistas, ou englobadas por pequenas histórias bíblicas, onde são repetidas simetricamente a partir de um eixo central. São compostas por variações desses elementos em maior escala; são robustas volutas vegetais envolvidas por conchas, elementos geometrizes, guirlandas, vasos de flores e grandes conchas, ainda máscaras, putti e figuras vegetalizadas no caso da capela de Chapada (Fig.9). Todos esses motivos ilustram com cores fortes e movimento os temas religiosos.



[Fig. 8] Igreja e Antigo Convento de São Francisco, Estremoz, Portugal, XVII-XVIII. Fonte: MANGUCCI, 2007.



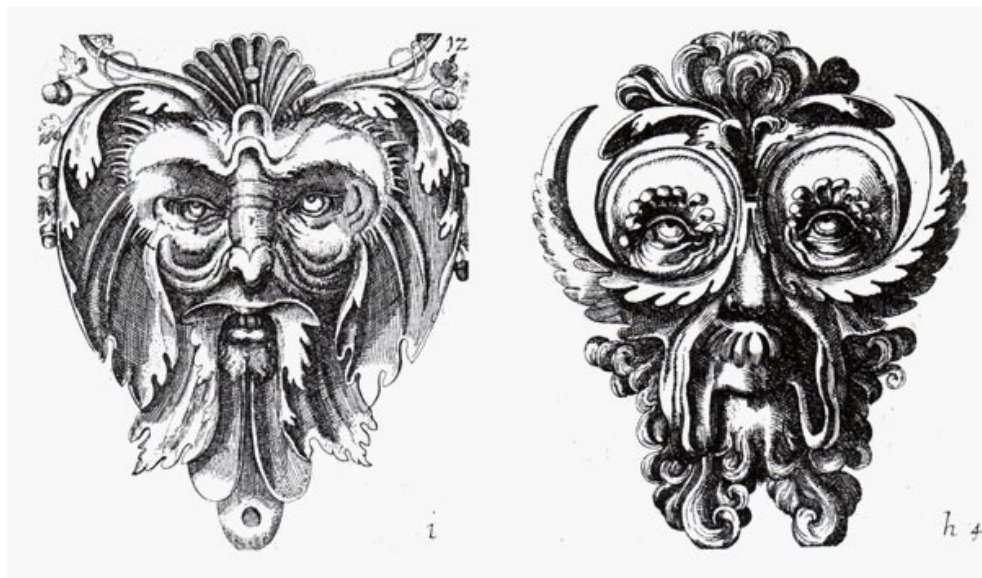
[Fig. 9] Máscara pintada na base de uma coluna na capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, XVIII. Foto: Carla Mabel, 2006.

### AS PINTURAS DE *GROTESCAS* NAS CAPELAS DE SÃO GONÇALO E NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS

Em Minas Gerais encontramos alguns bons exemplares da pintura de brutesco, como nos altares laterais da Capela do Bom Jesus das Flores no Taquaral, no forro da sacristia da Matriz de Cachoeira do Brumado, na Matriz de Tiradentes e exemplos dessa pintura na região central do estado. No caso do Norte de Minas, as pinturas das capelas de São Gonçalo e Nossa Senhora do Rosário são

<sup>8</sup> SERRÃO, 1992.

compostas por variações desses elementos em maior escala; são robustas volutas vegetais envolvidas por conchas, elementos geometrizes, guirlandas, vasos de flores e grandes conchas, ainda máscaras, putti e figuras vegetalizadas no caso da capela de Chapada. Todos esses motivos ilustram com cores fortes e movimento os temas religiosos (Fig.10, 11, 12).



[Fig. 10] Duas máscaras grotescas gravadas por Frans Huis e depois desenhadas por Cornelis Floris, 1555. Fonte: <http://www.spamula.net>

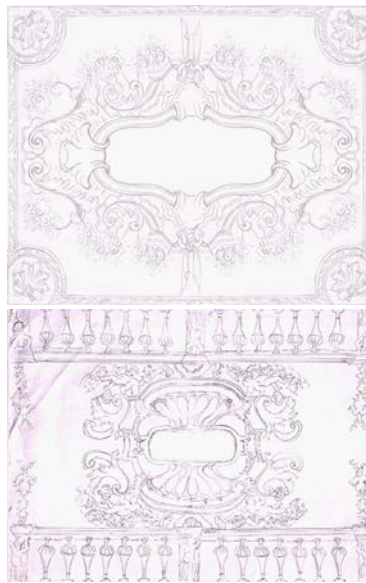


[Fig. 11] Detalhe de decoração das bordas do livro Farnese Hours por Giulio Clovio, anterior 1546. Fonte: <http://www.spamula.net>

[Fig. 12] Figura vegetalizada no forro da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Chapada do Norte, XVIII. Foto: Luiz Souza, 2010.

Não sabe-se ainda qual das duas decorações foi executada primeiro, mas são contemporâneas quanto à maneira e ao estilo da pintura, correspondentes a meados do século XVIII. No caso da capela de São Gonçalo, percebemos que possui motivos mais simplificados. O altar não possui talha, são tábuas planas onde o artista representou, através da pintura, colunas, arcos, nichos e mesmo os santos presentes neles, os dominicanos, São Tomás de Aquino, do lado esquerdo, e do lado direito São Domingos de Gusmão. Todo o altar possui variações da pintura de brutesco em dourado, emoldurando os santos e ornamentando todo o altar, essencialmente com conchas e folhas em voluta. A porta do sacrário possui uma simples pintura com detalhes em dourado; na parte central, ramos de trigo, nas laterais, colunas com pequenos e delicados vasos de flores (Fig.13).

O forro em abóbada é composto por um medalhão central, que possui a visão de São Gonçalo formado por quatro grandes conchas, volutas vegetalizadas e concheadas, guirlandas de rosas, faixas e tecidos que unificam esses ornamentos. As cores predominantes são o azul escuro das conchas e o intenso vermelho das faixas e tecidos. Ao redor do medalhão estendem-se colunas delgadas, formadas por folhas num movimento de espiral, e nos quatro vértices se dobram e curvam formando um semicírculo onde estão inseridas quatro conchas, quase três vezes maiores que o tamanho das que decoram o medalhão. Os motivos possuem uma aparência robusta, não só a composição ocupa grandes espaços, mas também cada elemento em si, diferentemente das decorações vistas nos referidos templos na região central de Minas Gerais (Fig.14).



[Fig. 13] Altar da capela de São Gonçalo, Minas Novas, XVIII. Foto: Carla Mabel, 2010.

[Fig. 14] Desenhos esquemáticos das pinturas do forro das capelas de São Gonçalo em Minas Novas e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Preto, em Chapada do Norte. Desenhos: Carla Mabel, 2010.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desta maneira, a colônia adicionou à sua produção técnicas apreendidas através da Metrópole, adaptando materiais conforme as necessidades dos artistas na região e criando um estilo próprio de representação. Segundo Cremades (1985), na América, os elementos da tradição européia foram interpretados ou copiados indiscriminadamente, e tendiam a estabilizar-se, foram esquematizados e convertidos em signos puros e abstratos. Ou seja, as estruturas, decorações e os repertórios produzidos nas colônias, seriam o resultado da mescla de várias motivos e composições da arte européia, produzidas por artesãos locais brasileiros ou portugueses, ocasionando uma provincianização desses motivos decorativos.



**BIBLIOGRAFIA**

- BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHASTEL, Andre. *El Grutesco*. Madrid: Akal, 2000.
- DACOS, Nicole. *Da liberdade à orden e do jogo ao símbolo: vida e morte das grotescas*. In: MARQUES, Luiz (org). *A fábrica do antigo*. Campinas: Unicamp, 2008.
- FERREIRA, André Velloso Batista. *A formação da rede de cidades do Vale do Jequitinhonha-MG*. 1999. 140f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.
- IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Termo de tombamento da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte. Decreto/Data: nº 20.689 de 23/07/80.
- IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Termo de tombamento da capela de São Gonçalo de Minas Novas. Decreto/Data: nº 20.557 de 13/05/80.
- MANGUCCI, Celso. Francisco Machado e a oficina de retábulos do arcebispo de Évora. *Cenáculo, Évora, n.2, dez., 2007. p. 03-17*.
- MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva: no Portugal de D. João V. 1<sup>aed</sup>*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- NEGRO, Carlos Del. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas: pinturas de tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979.
- ROCHA, José Joaquim da. *Memória Histórica da Capitania de Minas Gerais*. In: REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. OURO PRETO: IMPRENSA OFICIAL DE MINAS GERAIS, V.02, FASCÍCULO 3, JUL/SET, 1897. P.425-517.
- SPIX E MARTIUS. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820 / Spix e Martius; prefácio Mário Guimarães Ferri; tradução Lúcia Furquim Lahmeyer*. - Belo Horizonte; Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.
- SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. *Barroco*, Belo Horizonte, v.15, 1990-1992. p. 113-135.
- ZAMPERINI, Alessandra. *Ornament and Grotesque – fantastical decoration from Antiquity to Art Nouveau*. London: Thames & Hudson, 2008.

## A ARTE NA ENGENHARIA DO SÉCULO XIX

### ORNAMENTO E ESTÉTICA ARQUITETÔNICA NAS OBRAS DE INFRA-ESTRUTURA URBANA

Carolina Bortolotti de Oliveira

**Palavras-chaves:** estética na engenharia, gosto decorativo, periódico inglês, século XIX

#### RESUMO

Em meados do século XIX na Europa, tanto o campo de atuação dos arquitetos como dos engenheiros passa por transformações. Enquanto o profissional de arquitetura se volta aos projetos residenciais, à decoração de interiores e às discussões a respeito de suas atribuições na intervenção das cidades – uma vez que o urbanismo se torna uma disciplina científica; os engenheiros enfrentavam os desafios alarmantes que tomavam conta das cidades industriais: falta de sistemas de abastecimento de água, tratamento de esgoto, iluminação, redes de transportes, pontes e viadutos, além das melhorias portuárias.

Dentro desse cenário internacional, a revista britânica *Engineering*, lançada em 1866, procura estabelecer um debate com seu público leitor, tratando não apenas da formação técnica e prática – característica do ensino da engenharia, mas enfocando aspectos artísticos até então ausentes na formação de um engenheiro civil.

Destaca-se aqui a inserção de ornamentos e elementos decorativos oriundos da linguagem arquitetônica, medidas e proporções que deveriam revelar a beleza do desenho nas construções monumentais, a questão do “gosto na engenharia”, que deveria passar pela apreciação pública, enfim, um novo olhar é lançado sobre os equipamentos urbanos que emergem, nesse momento, como autênticas “obras de arte”.

O presente artigo, portanto, pretende verificar em que medida a representação das obras de engenharia tornaram-se um legado visual para compreensão das rápidas transformações ocorridas, sobretudo, na segunda metade do século XIX, uma vez que a revista *Engineering* traz inúmeros projetos, desenhos, detalhes construtivos e ornamentais, reproduzidos diariamente junto às reportagens.

Pretende-se analisar também em que medida o repertório arquitetônico foi amplamente

incorporado aos projetos de engenharia.

## 1. EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS E COMÉRCIO INTERNACIONAL: A ESTÉTICA INDUSTRIAL NA INGLATERRA VITORIANA

*E já que nestes dias utilitários, os homens dão mais valor ao que acham mais útil,  
Possam, pois, tão aguçados produtos receber igual elogio da sagacidade e da provinciana musa:  
Utilidade! Aqui a todo instante passarão - Tu e ela: a beleza - de mãos dadas por mais de um reluzente fogão<sup>1</sup>*

No início do século XIX, a população de Londres já ultrapassava um milhão de habitantes. Naquele momento, considerada a capital política do Império Britânico, a cidade dominava as rotas marítimas comerciais no mundo, tornando-se o centro internacional dos negócios e das transações bancárias à longa distância. Sob o aspecto econômico, é inegável que o monopólio comercial inglês, juntamente com seu poderio naval, em escala mundial, fez da Grã-Bretanha a aclamada *Rainha dos Mares*, revelando “uma organização de classe média extremamente orientada para o objetivo comercial [que] contribuía (...) para a inovação tecnológica e para a industrialização”<sup>2</sup>.

O processo de modernização econômica e social sem precedentes ao longo do século XIX – decorrente, sobretudo, das transformações provocadas pela Revolução Industrial – revelou, através das exposições internacionais, das revistas e dos catálogos comerciais, uma retomada das culturas de um passado histórico na fabricação de uma infinidade de produtos, difundidos e comercializados internacionalmente.

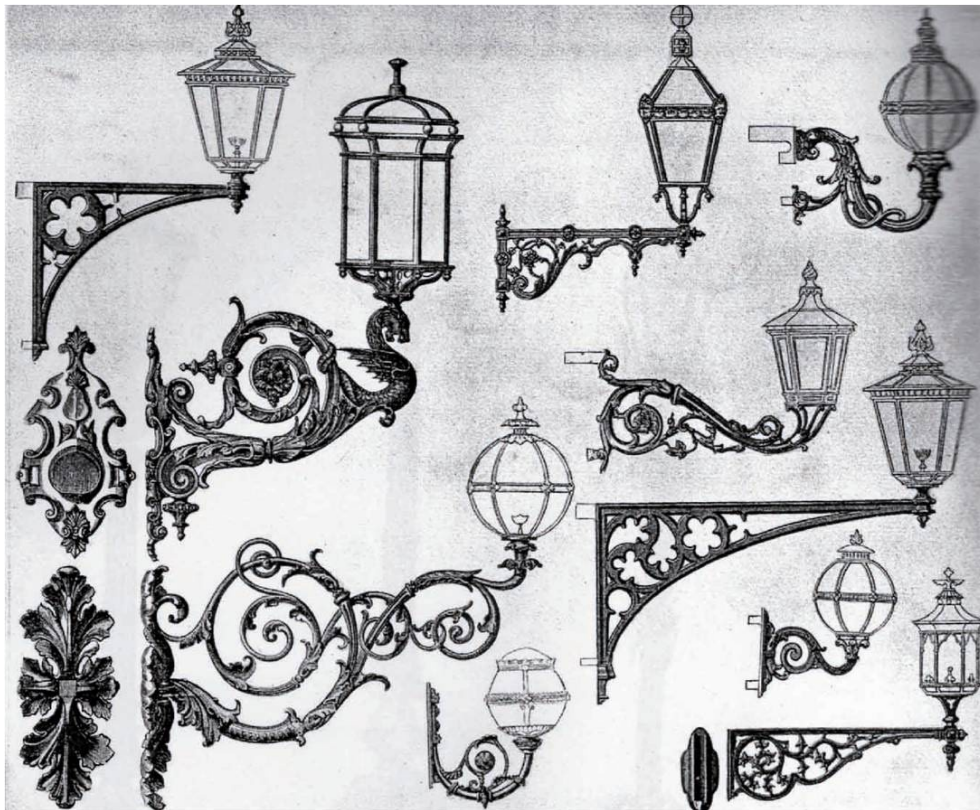
As fontes impressas do período mostraram claramente a crescente exportação de componentes industrializados nas obras de engenharia em todo o mundo. Somente a *Handyside & Company*, de Derby foi responsável pela execução de pontes na África do Sul, Japão, Suécia, Rússia, Noruega, Austrália e Índia. Seguindo uma produção de peça fundidas em grande quantidade, sob a lógica padronizada e numerada de cada componente, até mesmo uma estrutura mais complexa era montada na fábrica e desmontada para que fosse assegurada uma correta e rápida execução no país de destino. Assim, de pequenas moradias até igrejas e palácios, faróis e armazéns, grande parte das **estruturas em ferro eram manufaturadas na Inglaterra e enviadas ao mundo todo.**<sup>3</sup>

1 Depoimento do poeta inglês John Holland que, visitando o Palácio de Cristal, na Exibição Internacional de Londres de 1851, registrou sua impressão sobre a desejável harmonia estética dos produtos de sua cidade natal - Sheffield.

2 HOBBSAWM, Eric. *Da Revolução Inglesa ao Imperialismo*. Trad. Donaldson M. Garschagen. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p.47.

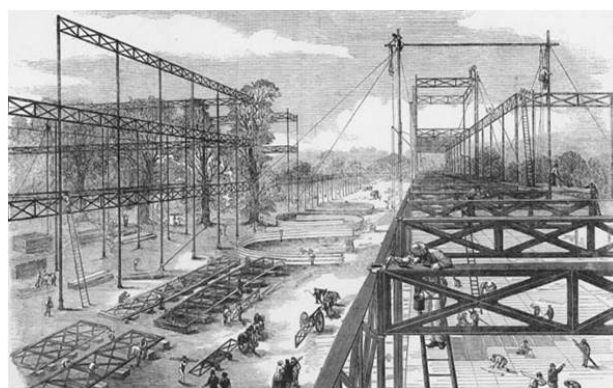
3 REYNOLDS, Donald M. *Nineteenth Century Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Cap. 3 “Architecture and Technology”. p.49.





[Fig. 1] Página de catálogo para suportes fixos de iluminação urbana, 1860-1875. Versões artísticas extraídas dos desenhos de *Cottingham Co.*

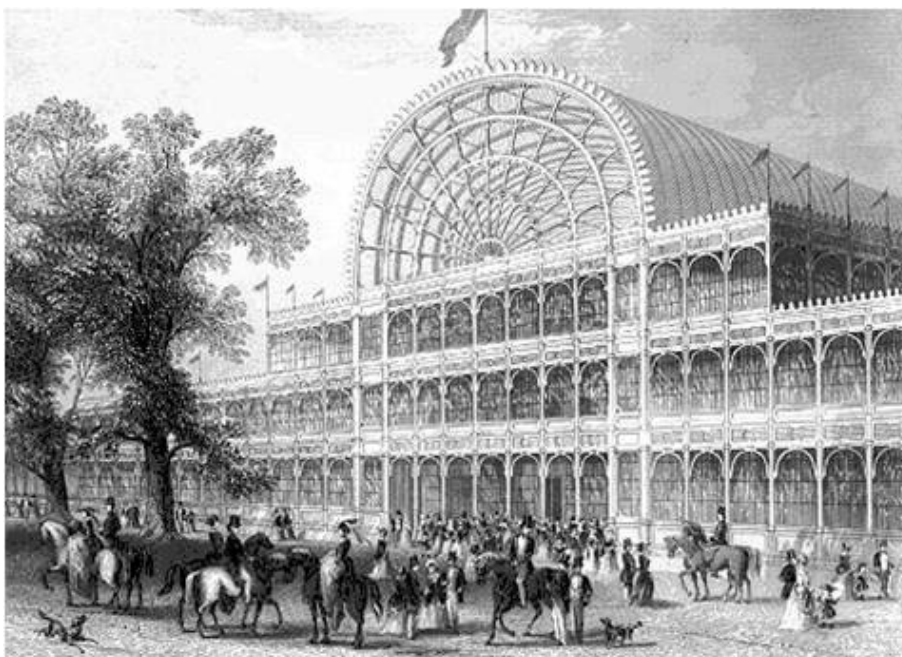
Considerada, portanto, a “oficina do mundo” e o “paraíso de uma próspera burguesia”<sup>4</sup>, em 1851, a Inglaterra lança ao mundo os primeiros resultados de sua ávida produção industrial, com a Grande Exibição Internacional de Londres, cuja repercussão de caráter progressista é vista como seu aspecto dominante. Oficialmente, a construção iniciou-se em julho de 1850 e, finalizada em fevereiro do ano seguinte, considerou-se uma velocidade espantosa para um projeto daquela magnitude.



[Fig. 2] *Palácio de Cristal* – Hyde Park, Londres. Construção das galerias: erguido em 6 meses, foram utilizados no edifício 293.655 panos de vidro e 330 colunas de ferro.

4 PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius* Trad. João Paulo Monteiro. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Cap. 5 “A Engenharia e a Arquitetura do Século XIX”. p. 27.

Na época, houve a impressão de que sua materialização foi uma tarefa milagrosa da engenharia, uma simples “aparição”, em um parque saudoso da capital inglesa, traduzida pela ausência do vocabulário estético neoclássico e neogótico, mas integrada às idéias do sublime e do pitoresco.<sup>5</sup>



[Fig. 3] *Palácio de Cristal* – Hyde Park, Londres. Fachada principal do edifício, projetado por Joseph Paxton e Decimus Burton, 1850.

Dezenas de produtos, novos maquinários e artefatos domésticos exaltavam cada vez mais o domínio do homem sobre a natureza, a diversidade e o exotismo cultural, a conduta heróica e a pureza moral, enaltecendo o caráter promissor da exposição ao “demonstrar como a utilidade podia ser enobrecida pelo gosto.”<sup>6</sup>



[Fig. 4] *Palácio de Cristal* – Hyde Park, Londres. Vista da nave principal onde foram exibidos inúmeros artigos industrializados. A exposição recebeu mais de 6 milhões de visitantes de 77 países

<sup>5</sup> O primeiro modelo lançado por Paxton seria disseminado internacionalmente, ocupando uma posição de vanguarda no aprimoramento das construções em ferro e vidro durante a segunda metade do século XIX. Cf. REYNOLDS, Donald M. *Op.Cit.*, p.61.

<sup>6</sup> GAY, Peter. *Guerras do Prazer: A experiência burguesa, da rainha Vitória a Freud*. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Vol. 05 p. 31



Isso se confirma na declaração do príncipe Albert a respeito da qualidade dos desenhos apresentados, encorajando, como presidente da Sociedade das Artes em 1846, a necessidade de levar adiante a “mais eficiente aplicação das Belas Artes em nossas manufaturas, casando arte elevada com habilidade mecânica.”<sup>7</sup>



[Fig. 5] *Palácio de Cristal* – Hyde Park, Londres. Interior mostrando as guarnições em ferro, a grande cobertura de vidro e a fonte central – uma nova estética incorporada nos projetos de arquitetura e engenharia a partir da 2ª metade do século XIX.

A pretensão inglesa de estar à frente de seus vizinhos continentais – fazendo um esforço sem precedentes para mostrar ao mundo que a Revolução Industrial era o triunfo daquela época – fica evidente já na introdução do catálogo oficial do evento: “um acontecimento como esta exposição não poderia ter-se dado em nenhuma outra época, e talvez em nenhuma outra nação, a não ser a nossa.”<sup>8</sup>

De fato, o discurso do príncipe Albert revela não somente um panorama das transformações econômicas, sociais e culturais, mas a velocidade de tais acontecimentos: “Ninguém (...) duvidará por um momento que nós estamos vivendo na mais espetacular transição [histórica]. As distâncias que separam as várias nações e partes do globo estão rapidamente desaparecendo diante das invenções modernas (...) Por outro lado, o grande princípio da divisão do trabalho, considerada a força-motriz da civilização, estende-se a todos os ramos da ciência, indústria e das artes.”<sup>9</sup>

7 Cf. citação na autobiografia de Henry Cole, “Fifty years of Public Work”, 1884, especialmente quando ele foi membro da Sociedade das Artes. Apud: PEVSNER, Nikolau. *Studies in Art, Architecture and Victorian Design*. Princeton: Princeton University Press, 1982. .Cap. 3 “Victorian Themes - High Victorian Design”.

8 Vid. “The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations – 1851”. London, 1851.

9 Vid. “The Principal Speeches and Address of H.R.H. the Prince Consort”, 1862. p. 110.



[Fig. 6] *Palácio de Cristal* – Hyde Park, Londres. Interior mostrando a cerimônia de abertura da *Grande Exibição de Trabalhos Industriais*, em 1º de maio de 1851, na presença da Rainha Vitória.

O tema da estética da máquina, por exemplo, suscita um debate polêmico sobre os limites do uso da ornamentação dentro da produção industrial. Novamente, tanto nas ilustrações do catálogo da Grande Exibição londrina, como naquelas divulgadas no *Illustrated London News*, notam-se como máquinas a vapor ainda apresentavam um “invólucro” à moda do **estilo Império Napoleônico**, característico do início do século XIX; ou ainda, como colunas gregas dóricas, com frisos, triglifos e métopas, de fato eram incorporadas não só no desenho de mobiliário, mas também em componentes industriais. Exemplo disso, a firma B. Hick & Son, de Bolton, apresentou na mostra um maquinário para confeccionar algodão em **estilo Egípcio**, arrematada, inclusive, com escaravinhos e mostrando quanto o aspecto do gosto poderia superar um *design* conservador. Mais contemporânea, por exemplo, era a máquina de W. Pope & Son, cuja estética aproximava-se do **rendilhado gótico** trabalhado em ferro. Já o tear de jacquard, de Taylor & Son não apresentava um estilo historicista, nem uma linha gótica, mas seguia o autêntico espírito da era vitoriana: era encorpada, com formas salientes e geométricas.

Este efeito de poder estético e quase caricatural – não alcançando exatamente uma beleza das formas, corresponde exatamente à produção industrial de meados do século XIX. A apreciação estética, nesses casos, permaneceria restrita àqueles exemplares que revelassem um refinamento formal e elegância, com uma composição equilibrada nos detalhes decorativos, embora já houvesse a imitação desenfreada de um material em outro, excluindo a legitimidade e autenticidade das peças. A representação de um casamento forçado da indústria com as artes, não poderia resultar senão em peças e objetos “extraordinariamente pitorescos”.<sup>10</sup>

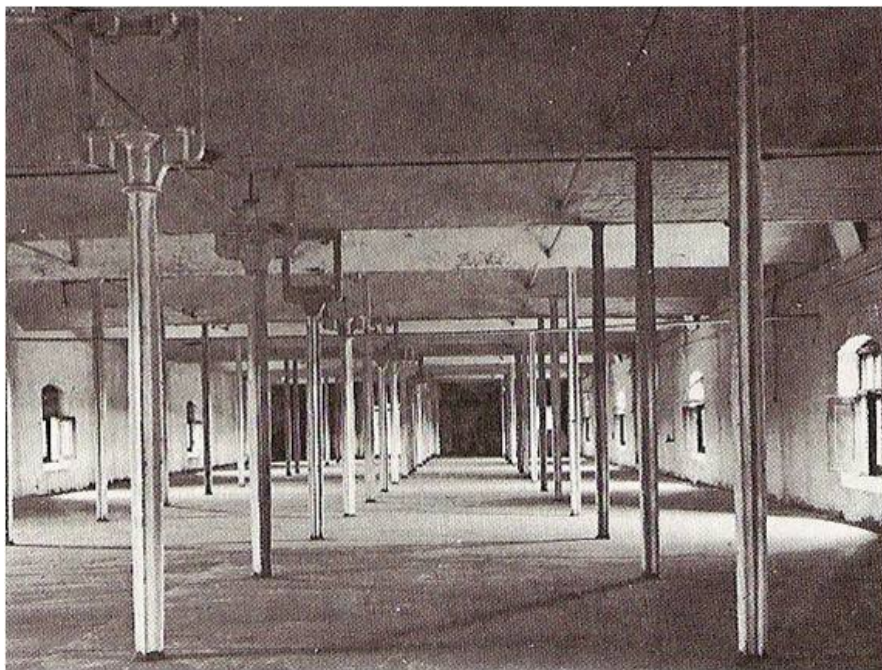
De fato, a consolidação do poder burguês, em meio ao discurso progressista da civilização industrial, levou a um entrelaçamento da cultura romântica com os ideais nacionais, em que o dilema artístico e a qualidade da produção em série tornou ainda mais difícil eleger, classificar ou mesmo julgar os estilos dentro da rica experiência lingüística do ecletismo historicista.

10 HUISMAN, D. & PATRICK, G. *A Estética Industrial*. Trad. Raimundo R. Pereira. São Paulo: Difusão Européia, 1967. Col. Saber Cultural. p.14.

## 2. HISTÓRICO DA PRODUÇÃO EM FERRO NA GRÃ-BRETANHA: DO ASPECTO ESTRUTURAL À APRECIÇÃO ESTÉTICA

“Tornou-se difícil saber onde acaba a engenharia civil e [onde] começa a arquitetura.”<sup>11</sup>

Já no final do século XVIII, ricos industriais ingleses se apropriaram da rapidez e da praticidade no uso de colunas em ferro sustentando vigas de madeira – como no armazém Strust, em Derbyshire, de 1793; ou ainda na fábrica Benyon, Bage & Marshall, em Ditherington, em 1796, com cinco andares e paredes de tijolos, cuja originalidade estava não apenas no uso de colunas em ferro, mas também nas vigas em ferro fundido. Enquanto componente construtivo, o ferro já suportava grandes estruturas na década de 1770, como nas galerias de St. Anne, em Liverpool. Outras tipologias como essa passariam a ser erguidas com um esqueleto de ferro, delineando uma nova concepção de projeto arquitetônico, já que o peso das construções seria suportado por amplas estruturas metálicas e não mais por robustas paredes portantes.



[Fig. 7] Fiação de linho – Shrewsbury. *Benyon, Bage & Marshall*, 1796. Início do uso de colunas em ferro sustentando vigas de madeira.

Entre 1778 e 1779, o arquiteto Thomas Farnolls Pritchard, junto com o fundidor Abraham Darby III, ergueram uma ponte de ferro, sobre o rio Severn George, em Coalbrookdale. Com um vão simples de 250 metros, caracterizada por cinco nervuras de ferro, foi inteiramente montada sem o uso de parafusos, pregos ou rebites, anunciando uma nova era nas construções, a partir do final do século XVIII,

11 Cf. declaração de Matthew Digby Wyatt para o *Journal of Design*, em 1851, revelando, com certo saudosismo, que as estruturas em ferro eram verdadeiras “maravilhas do mundo” e, assim como previram outros autores, a originalidade estrutural alcançada no Palácio de Cristal ainda viria a “exercer uma forte influência no gosto nacional.” Apud. PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* p.129.



destacando esta obra como um marco na história da arquitetura industrial<sup>12</sup>, ou ainda, o ponto de partida para a comercialização das manufaturas em ferro.



[Fig. 8] Vista da Ponte de Coalbrookdale, rio Severn George (1777-81). Projeto do arquiteto Thomas Pritchard e do fundidor Abraham Darby III.

Uma vez que se tornou possível a alocação dos elementos em ferro no lugar das estruturas de madeira, como vigas e colunas, não só as grandes estruturas de engenharia, como pontes, aquedutos e fábricas adotaram-no sem restrições, mas em detalhes menores, como lintéis e peitoris de janelas, até gradis, portões e escadas em espiral passaram a ser produzidos e comercializados em grande quantidade.

Não só nas estações e equipamentos ferroviários o ferro fundido pôde ser magnificamente explorado, como inaugurou uma nova era nas construções de pontes em todo o continente europeu e americano. Alternativa para os problemas de fundação somente no final do século XIX, as ligas em ferro permitiram formas até então impossíveis de serem executadas, sobretudo em terrenos mais acidentados. Uma enorme quantidade de parafusos em ferro já vinha sendo utilizada desde 1820-1830, quando colunas em ferro fundido, cilindros e caixotões náuticos, isolados ou preenchidos em concreto ou alvenaria, tornaram-se comum em píers e portos, suportando as vigas mestras das pontes. Entretanto, para as estruturas mais avantajadas, o ferro forjado ainda era requisitado, embora apresentasse menor resistência à compressão do que o ferro fundido. A superioridade do ferro forjado era determinada pela ausência de um conhecimento maior sobre a aplicação do ferro fundido, uma vez que este último nem sempre revelava uma qualidade uniforme.

Sabe-se que o ferro fundido era amplamente utilizado nos mais diversos artefatos domésticos e de infra-estrutura urbana, tais como encanamentos, colunelos, portões, balaustradas, lambrequins e postes de iluminação; e que as dimensões das peças eram determinadas não só pela funcionalidade, resistência e praticidade de uso, mas dentro de uma estética arquitetônica que permitia trabalhar a menor espessura do ferro, alcançando quase qualquer forma imaginada.<sup>13</sup>

12 Cf. BANNISTER, T.C. & SKEMPTON, A. W. "The Iron Pioneers". In: *Architectural Review*, 1961, vol. CXXX. p.14. Os autores consideram a construção como "o pai das pontes em ferro" na Inglaterra.

13 GLOAG, J. & BRIDGWATER, D. *A History of Cast-Iron in Architecture*. London: George Allen & Unwin, 1948. p.240. Cap. 4. "Changes in the



### 3. ORNAMENTO E USO DO FERRO FUNDIDO: ESTÉTICA ARQUITETÔNICA OU O GOSTO NA ENGENHARIA?

“A ornamentação é o elemento principal da arquitetura(...) É aquele elemento que confere a um edifício determinadas características sublimes ou belas, mas que fora isso é desnecessário.”<sup>14</sup>

A célebre frase de Ruskin marca o início do debate sobre a vitalidade dos elementos decorativos em pleno século XIX, como eles foram incorporados na arquitetura industrial e, em que medida a ornamentação se tornou o princípio regulador da produção arquitetônica e das obras de engenharia, dentro de um período comumente chamado de Ecletismo.

Segundo Paim, desvinculados do conjunto artístico a qual pertenciam e dos materiais que lhes serviram de suporte, o ornamento ganhou “múltiplas e inesperadas aplicações, freqüentemente combinados a outros ornamentos provenientes de épocas e culturas diversas.”<sup>15</sup>

O trabalho ornamental em ferro fundido lançou um questionamento a respeito da autenticidade do desenho e da liberdade criativa: enquanto a aplicação de modelos em cerâmica e madeira denotava certa fragilidade, ou ainda trabalhosos na pedra, seriam resistentes o suficiente e relativamente fáceis de moldar em ferro. Mas se esta superioridade lhe deu um *status* de material ideal para engenheiros e construtores em geral, os arquitetos continuavam rejeitando-o por suas implicações estéticas. Durabilidade, nitidez e resistência não eram sinônimos de garantia para um **novo estilo de ornamentação**, uma vez que este material admitia quase todas as formas ornamentais possíveis, permitindo explorar as referências estilísticas, fazer imitações e cópias sem restrições. Além disso, a aparência rudimentar do ferro – resultante das fundições baratas, também contribuiu para a rejeição entre os arquitetos, impedindo que seu uso em inúmeros trabalhos artísticos, de fato, se expandisse ou fosse devidamente requisitado.<sup>16</sup>

Uma notável gama de produtos, portanto, passou a ser comercializada dentro de uma infinidade de estilos decorativos, embora fosse visível uma **ausência de apreciação estética**. Deficiência característica do período, conforme a constatação de Pevsner, uma vez que os primeiros moldadores geralmente eram excelentes artesãos mas, com a resistência dos industriais na contratação de profissionais especializados para assumir o desenho industrial, esta habilidade deixou de ser requisitada.<sup>17</sup> Logo, a falta de bons artesãos na fabricação de peças fez com que a qualidade artística da maioria dos produtos

---

industry following the development of new uses, 1860-1900”. Na maioria das vezes, as possibilidades do ferro limitavam-se às questões práticas de projeto, evitando assim o excesso de ornamentos e, conseqüentemente, o desperdício de material.

14 RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. New York, 1849, p.07.

15 PAIM, Gilberto. *A Beleza sob Suspeita – o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p.15.

16 MATHESON, Erwing. *Works in Iron*. 2.ed. London: E & F.N. Spon, 1877. p. 227

17 PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius*. p.33. “(...) os artistas mantinham-se afastados e o trabalhador não tinha direito de pronunciar-se sobre *matéria artística*.”

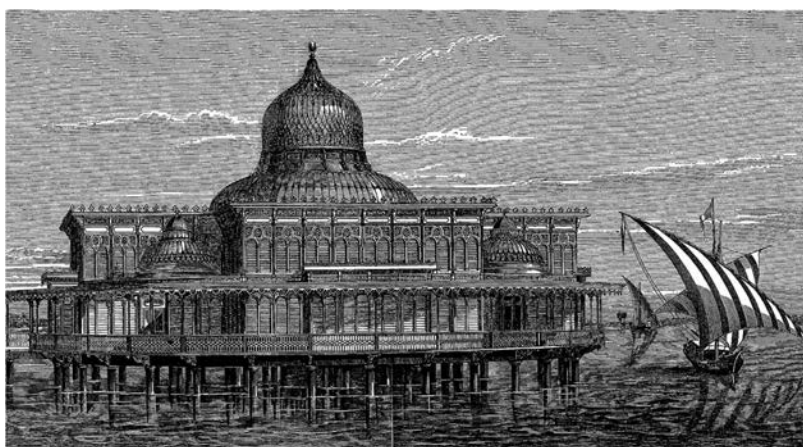
passasse a ser supervisionada pelos próprios fabricantes, permitindo uma maior liberdade para produzir qualquer tipo de objeto, inclusive aqueles considerados de mau gosto e de qualidade ruim.

Além disso, a contínua expansão da indústria britânica impulsionou a abertura de novas fundições e aquelas que ganharam destaque no mercado certamente conseguiram influenciar a produção arquitetônica do final do século XIX. O controle dos métodos de produção metalúrgica, aliado à gestão adequada dos recursos financeiros, permitiu que as pequenas fundições também se expandissem em vários segmentos de componentes industriais, da escala doméstica às obras de engenharia.

Especialmente entre as décadas de 1850 e 1880, o mercado internacional ampliou-se de forma notável, sendo as fundições escocesas<sup>18</sup> as principais fornecedoras de grandes infra-estruturas, como as pontes de ferro erguidas na Itália, Portugal e Espanha; fontes destinadas à *Calcutta Water Company* e instalações dos telégrafos na América do Sul.

Na maioria delas, graças à capacidade inventiva de seus técnicos e desenhistas, às novas técnicas empregadas e à demanda considerável do ferro em peças e equipamentos mecânicos, seu uso peculiar e significativo na arquitetura, incluindo anteparos, janelas, painéis e fachadas inteiras, foram projetadas com afincamento e empregadas não só na Grã-Bretanha, mas “exportadas para todas as partes do mundo; inevitavelmente levando a **marca do gosto Vitoriano** (...).”<sup>19</sup>[grifos meus]

Tal gosto vitoriano, segundo Costa, passaria a ser aceito quase sem críticas pois, embora houvesse uma infinidade de estilos livremente reproduzidos, o desenho e a qualidade dos edifícios, eram admiráveis independentemente do local onde eram instalados<sup>20</sup>, ultrapassando seu caráter utilitário para serem lembrados enquanto monumentos representativos das transformações industriais do século XIX.



[Fig. 9] Capa do livro “*The Grammar of Ornament*”, de Owen Jones, 1856.

[Fig. 10] EGITO – “Bathing Kiosk for the Viceroy, of Egypt”. *Engineering journal*, 1869.

18 Destacam-se a Macfarlane, em Glasgow, fundada em 1875, e a Lion Foundry, em Kirkintilloch, iniciada em 1880.

19 GLOAG, J. & BRIDGWATER, D. *Op.Cit.*, p.310. Os autores referem-se a essa paisagem marcada pela arquitetura do ferro, e devidamente preservada, como um registro notável do período industrial.

20 COSTA, Cacilda T. *O Sonho e a Técnica: a arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.p.101.

## AS IGREJAS CEARENSES DO SÉCULO XIX NAS AQUARELAS DA COMISSÃO CIENTÍFICA DE EXPLORAÇÃO: FONTES PARA FORMAÇÃO DE UMA CULTURA FIGURATIVA

Cláudio José Alves <sup>1</sup>

Palavras chaves: Ilustração Científica, José dos Reis Carvalho, Igrejas do Ceará

### INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo levantar algumas questões sobre a cultura material a partir de uma análise da demolição da Velha Catedral Sé que fora representada por José dos Reis Carvalho na aquarela *Vista da Matriz e do Santo Cruzeiro na Capital – Ceará, 1859* [Fig. 1] para a construção da Nova Catedral de Fortaleza [Fig. 2]. Desejamos percorrer os caminhos históricos desta cidade a partir das aquarelas de José dos Reis Carvalho resultantes de sua empreitada pelo norte quando lá esteve com a Comissão Científica de Exploração enviado ao Ceará em 1859 por D. Pedro II.<sup>2</sup>

Mas outras cidades cearenses que foram ilustradas por Reis Carvalho mantiveram suas construções do século XIX como cidades-museus a céu aberto e centros vivos de cultura visual. Uma delas foi a vila de Aquiraz que, por algum tempo, partilhou com Fortaleza ser uma das capitais administrativas do Ceará, nela ainda hoje encontramos a *Igreja Matriz de Aquiraz*.

### A VELHA CATEDRAL DA CIDADE DE FORTALEZA

A Velha Catedral de Fortaleza [Fig. 1] foi construída sobre os alicerces do “velho templo dos índios” que foi demolido em 1825 quando lhe foram retiradas as madeiras e usadas na construção de um pontilhão e o restante para a Igreja do Rosário.<sup>2</sup> Entretanto, a Velha Catedral também sofreu o impacto de uma comunidade que hesitou entre restaurá-la e demolí-la. Após uma rachadura que, segundo os engenheiros da época, constituía grave risco para a segurança de seus frequentadores, e após um

<sup>1</sup> e-mail: claudioalves123@hotmail.com. Doutorando em História da Arte – Unicamp. Orientador: Prof. Dr. Luiz Marques.

<sup>2</sup> J. Brígido. “A Fortaleza em 1810”. *Revista do Instituto do Ceará*, 1912. p. 87.

longo debate entre clérigos e intelectuais decidiu-se pela demolição da mesma. Os objetos de seu interior foram transferidos para o prédio de uma rádio local, mas muitos foram vendidos, a imagem de *N. Sa. Da Conceição* ficou provisoriamente na Igreja do Rosário, ainda hoje também desaparecida em mãos de particulares.

A construção da matriz iniciou-se pela Capela mor. Sabe-se que foi levantada segundo a planta oferecida pelo engenheiro austríaco José Antonio Seifert, há muito radicado no Ceará.<sup>3</sup> As duas portas laterais eram de madeira com duas polegadas de grossura. As paredes tinham um branco brunido e se via no interior um painel de Jesus, Maria, José pintado a óleo, em tábua de cedro. Para dar à construção da Matriz uma unidade de orientação, o presidente José de Alencar nomeou, em 7 de novembro de 1838 uma Comissão das Obras e adquiriu boa parte do material de alvenaria.<sup>4</sup> Em 1848, o saldo parcial apresentado não era suficiente para o acabamento da obra, embora já fossem incluídos nas despesas a capela-mor, seis escadas de torres, corredores e consistórios. Em 1849 a obra era interrompida por falta de recursos.<sup>5</sup>

Terminadas a obras, no dia 2 de abril de 1854, às 7 horas foi procedida a benção do local e às 9 horas o povo em cortejo penetrou no templo. Era a inauguração na nova Matriz. O padre Misael Gomes escreveu na Revista do Instituto do Ceará a reportagem do acontecimento.<sup>6</sup>

A espera de recursos e doações até 31 de junho de 1854, faltavam as pinturas douradas, sanefas nas portas laterais e forro dos corredores; faltou outrossim a calçada em redor, concluída por volta de setembro de 1856. O relógio fora doativo de João da Costa e Silva, agricultor em Pacatuba, que fez presente de um conto de réis, para dito fim, à Irmandade de São José. Era espécie de coração da vila, *Big-Ben*.<sup>7</sup> No altar-mor via-se o quadro com N. S. da Assunção levada pelos serafins ao céu pois a vila era denominada Fortaleza de N. Senhora da Assunção. A imagem do “Senhor dos Passos”, presente do negociante luso Martim Borges, era venerada numa das capelas interiores da Sé e saía em procissão todos os anos.<sup>8</sup>

3 F. Lima, “Da Matriz à Catedral de São José – IV / Os sinais arquitetônicos”. O Povo. Fortaleza, Ceará, Brasil, 22 de dezembro de 1978.

4 F. Lima. “Da Matriz à Catedral de São José II - O Mármore veio de Lisboa”. O Povo. Fortaleza, Ceará, Brasil. Sexta-Feira, 22 de dezembro de 1978. Conforme este jornal de Francisco de Oliveira Borges comprou-se 185 barricas de cal de Lisboa e de Alfredo Hervey (inglês) 200 milheiros de tijolos de alvenaria com 11 polegadas de comprimento, 5 de largura e 2,5 de altura, a 7:000 reis por milheiro.

5 A. O. Vieira Jr. Entre o futuro e o passado – Aspectos urbanos de Fortaleza (1799-1850). Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005. Pg. 79-83. F. Lima. “Da Matriz à Catedral de São José II - O Mármore veio de Lisboa”. Por tudo isso, além dos recursos da Loteria, a Lei do Orçamento de 1840 reservou 2000\$000 para a Matriz; em 1842 a mesma lei ofereceu recursos da ordem de 4.000\$000 e uma lei especial, em agosto, aumento o auxílio em mais 4.000\$000 réis que se pode bem avaliar quanto a Matriz representava, naquela época, para os fóros de civilidade dos cearenses como relata O Povo. Fortaleza, Ceará, Brasil. Sexta-Feira, 22 de dezembro de 1978.

6 Pe. Misael Gomes. “A Velha Catedral”. Revista do Instituto do Ceará. 1954, Tomo LXVIII. p. 181: “No Rosário, ao pároco Carlos Augusto Peixoto de Alencar, juntou-se o pe. Dr. Tomás Pompeu de Sousa Brasil, vigário forâneo, o presidente da província Vicente Pires da Mota; o vice-presidente e comandante superior da Guarda Nacional, [...] o juiz de direito da comarca [...] mais pessoas gradas [...] Ao espocar das girândolas, o cortejo guiou para a Matriz nova, [...] Encerrou-se o Santíssimo Sacramento no seu tabernáculo; as imagens, nos respectivos altares, e celebrou missa solene o Vigário [...] redigiu-lhe o termo final e oficial o pe. José Cândido da Guerra Passos, escrivão da vigária forânea”.

7 Pe. Misael Gomes. “A Velha Catedral”. Revista do Instituto do Ceará. 1954, Tomo LXVIII. pp 181.

8 Pe. Misael Gomes. “A Velha Catedral”. Revista do Instituto do Ceará. 1954, Tomo LXVIII. pp 182.

## OS PREPARATIVOS PARA A CONSTRUÇÃO DA NOVA CATEDRAL

Em 12 de junho de 1870 o teto da Velha Catedral [Fig. 1] ameaçava desabar. Neste, e no ano subsequente, o Governo reservou verba orçamentária para as obras da Catedral e nova comissão para dirigir a obra foi composta em 1871.<sup>9</sup>

Os mais intelectualizados protestavam com base em razões históricas e estéticas. O relato da demolição da Antiga Sé e o descontentamento do povo e intelectuais foi aparente em João Nogueira para quem a remodelação seria para ruas, praças mas nunca para edifícios erguidos sobre o invariável, o imutável e o eterno; em Álvaro Gurgel de Alencar no seu próprio *Dicionário Geográfico, Histórico e Descritivo do Ceará* em 1939;<sup>10</sup> em Gustavo Barroso, o organizador do Museu Histórico Nacional, que também lamentou a demolição da antiga Matriz em artigo da imprensa carioca em 2 de julho de 1953, trinta e cinco anos depois: “velha Sé, hoje infelizmente desaparecida”;<sup>11</sup> e o próprio Pe. Misael Gomes que também lamentou a demolição e justificou-se pela presença de duas catedrais em cidades como Madri e Salamanca.<sup>12</sup> No entanto, reconhece a realidade que lhe está posta e vê na Nova Catedral um motivo de esperança permeado por valores de contemporaneidade.<sup>13</sup>

Quando o vigário da Sé iniciou no dia 22 de maio de 1933 a Campanha Pró-Catedral, a velha Sé ainda era o edifício mais lindo da cidade.<sup>14</sup> No dia 7 de junho, a *Gazeta de Notícias* anunciava o anseio de Fortaleza pelo progresso, pelos arranha-céus e por uma Catedral a altura do programa da cidade, no princípio não era propósito demolir a Catedral, mas remodelá-la dando-lhe um melhor suporte e beleza.<sup>15</sup>

9 C.f. A. B. de Menezes, “Descrição de Fortaleza”: “fez-lhe sentir que a mais urgente necessidade da Diocese era a de amparar-se a Catedral, cujo teto ameaçava desabar se não fossem reconstruídas as paredes da nave, que se achavam desaprumadas”. Apud F. Lima. “Da Matriz à Catedral de São José II - O Mármore veio de Lisboa”. O Povo. Fortaleza, Ceará, Brasil. Sexta-Feira, 22 de dezembro de 1978. Conforme este jornal a comissão era composta por Manoel Soares da Silva Bezerra, capitão José Francisco da Silva Albano e Antonio dos Santos Neves.

10 Álvaro Gurgel de Alencar no seu próprio *Dicionário Geográfico, Histórico e Descritivo do Ceará*, 2ª. Edição, 1939, pg. 147 e 148: “A catedral do Arcebispado, que era um templo de construção sólida, de boa altura, e que em 1954 completaria cem anos de edificado, acaba de ser demolido, prometendo os que o derribaram construir em o mesmo local, uma igreja cuja planta já feita é para uma catedral de muita riqueza, e que, sem uns seis mil contos de réis não se verá levantada. Com a demolição nota-se bem a solidez dessa Igreja Tradicional. A maioria do povo cearense não aplaudiu a destruição [...]”. Apud Pe. Misael Gomes. “A Velha Catedral”. *Revista do Instituto do Ceará*. 1954, Tomo LXVIII . pp 183.

11 Pe. Misael Gomes. “A Velha Catedral”. *Revista do Instituto do Ceará*. 1954, Tomo LXVIII . pp 181

12 Pe. Misael Gomes. “A Velha Catedral”. *Revista do Instituto do Ceará*. 1954, Tomo LXVIII . Pp 183-184: “Haverá ternuras atadas ou moderadas, que não se mostram a todos, e a verdadeira causa de um ato muita vez escapa a olhos travessos ou penetrantes. [...] A cidade espanhola de Lérida possui duas catedrais. Nenhum mal por isso. Também apresentam caso idêntico de duas catedrais: Cadix, Madri, Placência, Salamanca, Saragosa e Vitória [...] Quanto dissemos é apenas a expansão do pesar que nos invade, quando vemos desaparecer um elemento tradicional de nossa terra. [...] E sempre que isso acontece não podemos impedir que nos escape – una furtiva lacrima. [...]”

13 Pe. Misael Gomes. “A Velha Catedral”. *Revista do Instituto do Ceará*. 1954, Tomo LXVIII . Pp 184: “Fortaleza, onde fraternizam opiniões em torno das grandes memórias, é digna de mirar o futuro e apreciá-lo. Bem defronte daqui, vai-se erguendo o novo templo, [...] Respeitável a antiguidade, precisa não se opor à avalanche moderna. Só se faz bem o que se faz com amor. Suavize, pois, a nova igreja as saudades da outra, comparáveis a flores rendidas sem se levarem do pé. Toda saudade é tristeza, com salpicos quicá de alguma alegria: delicioso pungir de acerbo espinho. A nova Catedral, linda como nossos mais puros amores, já nos sorri, como se tivera alma – senha grande, esperança grande, regaço dos espíritos, atalaia celeste. Devemos querer-lhe e muito, pelo nosso passado e pelo seu futuro!”

14 O povo. “Subsídios para a história da Catedral-I/ “A Coragem do Monsenhor Luiz Rocha”. Fortaleza, Ceará, Brasil – Quarta-feira, 19 de outubro de 1977.

15 *Gazeta de Notícias*, 7 de junho de 1933: “Todo mundo sente que Fortaleza progride. A metrópole do sol desenvolveu-se. Rasgam-se novas ruas e avenidas. Constroem-se [...] e arranha-céus. Levantam-se vilas nos subúrbios. O calçamento vai transformar-se. Vai ser de concreto no centro da cidade. É de paralelepípedo nas outras zonas. Quer-se uma Catedral à altura do programa da cidade. Uma Catedral que nos honra. Uma Catedral como exige o fervoroso e intenso culto cristão da terra. [...] A Sé, a velha Sé vai ser REMODELADA”. Apud O povo. “Subsídios para a história da Catedral-I/ “A Coragem do Monsenhor Luiz Rocha”. Fortaleza, Ceará, Brasil – Quarta-feira, 19 de outubro de 1977.



Mas logo a população mobilizou-se para as obras de demolição, os jornais *Gazeta de Notícias*<sup>16</sup> e *O Nordeste*<sup>17</sup> da Arquidiocese passaram a relatar festas e quermesses para angariar fundos. Pela imprensa viu-se o entusiasmo que começou quando se falou em demolição da Catedral quando surgiu uma série de argumentos afirmativos. O professor Luiz Sucupira dizia que a idéia vingou, pois a antiga Sé era muito pequena para a multidão que a freqüentava. Outros versavam que parte do edifício estava pendendo a partir da base, em face dos alicerces terem sido levantados no local onde antes o mar ainda penetrava. Numa das saliências, exatamente onde se reunia a Cruzada Eucarística, o perigo se havia tornado iminente dizia-se que naquele tempo ainda não havia o recurso de se injetar cimento para a sustentação das paredes. Mesmo assim, permeava a dúvida sobre a necessidade de demolir a igreja considerada histórica além do mais a Catedral formava um belo conjunto arquitetônico com o Palácio do Bispo. Presumia-se que a pura remodelação proposta no início fosse a solução ideal. Houve um instante em que se pensou na construção de uma nova Catedral, preservando-se, no entanto, o prédio antigo, onde antes fora a Matriz de São José. Mas não houve local algum que agradasse aos membros da Comissão, pois não existiam os meios de transporte rápidos e constantes. Daí, partiu-se para a alternativa que restava demolir o templo centenário e no seu lugar construir uma Catedral de “rara beleza”. Dom Manoel autorizou o trabalho que lhe fora proposto por uma comissão de engenheiros. Praticamente se repetia a história da Catedral. Ela havia sido reconstruída sobre os alicerces da antiga Matriz de São José e as obras de reconstrução duraram 32 anos, de 1821 a 2 de abril de 1854, data em que voltaram aos seus altares, conduzidas em procissão, as imagens que haviam sido transportadas naquele primeiro ano para a igreja do Rosário. No dia 11 de setembro de 1938, dia em que foi demolida, houve ainda missa com a celebração do Crisma. Em seguida, dom Manoel assumiu o lugar da celebração e começou a missa conclamava o progresso que foi registrado pelo jornal *O Povo*.<sup>18</sup>

Pessoas que presenciaram este fato, dizem que dom Manoel chorou ao anunciar a próxima demolição da Catedral. Depois da cerimônia, a procissão da Sé para a igreja do Rosário com o seguinte itinerário: Castro e Silva, Senador Pompeu, Liberato Barroso, Floriano Peixoto, Pedro Borges e Praça General Tibúrcio. Dom Raimundo de Castro narra que a reação dos homens de letras, incluindo alguns clérigos, foi tão grande que dom Manoel se acabrunhou.<sup>19</sup> Somente no ano seguinte, 1939, seriam iniciadas

16 *Gazeta de Notícias* registrava, 13 de junho de 1933: “O movimento Pró-Catedral continua, cada vez, mais vivo e promissor [...] quermesses que se realizam, as doações de prendas caríssimas e de objetos oferecidos pela Livraria Seleta e Sapataria Veneza”. Apud *O povo*. “Subsídios para a história da Catedral-I/ “A Coragem do Monsenhor Luiz Rocha”. Fortaleza, Ceará, Brasil – Quarta-feira, 19 de outubro de 1977.

17 *O Nordeste*, dia 16 de junho de 1933: “Pelo que pudemos colher preparam-se animadíssimos festejos. A Barraca Portuguesa promete deliciar os freqüentadores do Parochial com os tradicionais fados portugueses, que há dias vem sendo ensaiados primorosamente por distinto membros da Colônia Lusa. Sob um parreiral, as “camponesas” executarão danças regionais evocando os costumes do velho Portugal. Patrocinado pela Colônia Inglesa a Barraca Mariana, por certo, primará entre os congêneres, dada a graça com que grupos gentis de congreganistas trarão o taje camponês da terra de Albion. As mães cristãs apresentarão um pequeno trecho encantador da Floresta Negra da Alemanha. As cores nacionais da Alemanha darão realce ao grupo. Sob o Patrocínio da Colônia Síria “aportará” no [...] um “barco a vela” – Santa Rita – de onde sairão bandos de marinheiros e ciganas que viajarão no barco, especialmente convidadas para desenvolverem a sua arte de cartomante”. Apud *O povo*. “Subsídios para a história da Catedral-I/ “A Coragem do Monsenhor Luiz Rocha”. Fortaleza, Ceará, Brasil – Quarta-feira, 19 de outubro de 1977.

18 *O Povo*, 11 de setembro de 1938: “A Catedral estava repleta do que Fortaleza possui de mais distinto na sua sociedade, sendo o ofício religioso, que teve lugar às 9 horas, abrilhantado pela Schola Cantorum do Seminário. Dom Manoel da Silva Gomes pronunciou comovente sermão que versou sobre a reconstrução da Sé e fez um apelo ao povo para dotar Fortaleza de um templo à altura do seu progresso. À tarde, realizou-se imponente concentração de fiéis na Praça da Sé, seguida da transferência da imagem de São José, Padroeiro da Paróquia, para a igreja do Rosário. Um número incalculável de pessoas se comprimia, às 16 horas, defronte do antigo templo. Nesse momento o Sr. Arcebispo fez um eloqüente discurso, entregando a igreja à Comissão construtora”. Apud *O povo*. “Subsídios para a história da Catedral-I/ “A Coragem do Monsenhor Luiz Rocha”. Fortaleza, Ceará, Brasil – Quarta-feira, 19 de outubro de 1977.

19 *O povo*. “Subsídios para a história da Catedral-I/ “A Coragem do Monsenhor Luiz Rocha”. Fortaleza, Ceará, Brasil – Quarta-feira, 19 de

os trabalhos de construção e lançada a pedra fundamental. Nesse intervalo ocorreu a mudança dos pertences da Catedral para a antiga Casa Paroquial, exatamente onde hoje se instala a Rádio Assunção Cearense. Por curioso, assinala-se que ali funcionava o Cine Paroquial fundado a 6 de setembro de 1930. Foi no antigo Cine que ficaram os objetos da Catedral. Menos o harmônio, instrumento requintado que foi desmontado e transferido para o Palácio do Bispo (hoje Paço Municipal). No dia 1º de Maio de 1939, dom Manoel fez a seguinte comunicação “Já estando demolida a antiga Sé [...] vai ser começada a construção da nova mais digna da nossa fé cristã e do Ceará.”<sup>20</sup> Dom Antonio de Almeida Lustosa desenhou os vitrais da Nova Catedral para a empresa Conrado Sorgenith de São Paulo.<sup>21</sup>

À decisão de Dom Manoel seguiu-se uma salva ensurdecadora de críticas. No dia 1º de Maio de 1939 ele deu ciência de que a planta do novo templo estava pronta e fora realizada pelo francês George Le Mounier, juntamente com o calculista pernambucano engenheiro Areia Leão.<sup>22</sup> Seguiram-se inúmeros apelos para que os cearenses se empenhassem unidos mesmo em meio à dificuldades com as sucessivas secas para a nova obra através de doações (incluindo a do *Quilo do Cimento*), quermesses e loterias. A pedra fundamental foi lançada em 19 de agosto de 1939 com a presença da *Schola Cantorum* do Seminário da Prainha e a Banda de Música do 23º. BC.<sup>23</sup>

A aquarela *Vista da Matriz e do Santo Cruzeiro na Capital – Ceará* [Fig. 1] de Reis Carvalho constitui um documento iconográfico que nos permite buscar compreender a evolução das idéias em torno da conservação e restauração do patrimônio arquitetônico brasileiro, juntamente com o edifício da Igreja Matriz de Aquiraz são monumentos que tocam a emoção e trazem-nos uma memória viva dos acontecimentos experimentados por gerações anteriores. Faz-nos recordar os esforços de Mário de Andrade e seu projeto *Cartas de Trabalho* que buscava proteger a arte, as manifestações eruditas e populares ainda que sua preocupação inicial estivesse voltada aos monumentos barrocos mais frágeis devido ao processo de urbanização e comercialização indevida dos bens móveis pelos antiquários brasileiros.<sup>24</sup> Sua causa em preservar a memória nacional alia-se a de Rodrigo de Melo Franco. Consciente da necessidade de conservar o portal do antigo edifício do arquiteto Grandjean de Montigny onde de, até 1908, funcionou a Antiga Academia de Belas Artes e a E.N.B.A. transportou o para o Jardim Botânico o que hoje constitui uma ruína de inestimável valor histórico.<sup>25</sup> Sua planta também foi conservada como documento iconográfico no *Voyage Pittoresque* de J.B. Debret.

---

outubro de 1977.

20 O povo. “Subsídios para a história da Catedral-I/ “A Coragem do Monsenhor Luiz Rocha”. Fortaleza, Ceará, Brasil – Quarta-feira, 19 de outubro de 1977.

21 O Povo. “Da Matriz à Catedral de São José – VI”. Fortaleza, Ceará, Brasil – Sexta –feira, 22 de dezembro de 1978.

22 F. Lima. “Da Matriz à catedral de São José - VI”. *O Povo*. Fortaleza, Ceará, Brasil – Sexta-feira, 22 de dezembro de 1978.

23 F. Lima. “Da Matriz à catedral de São José - VI”. *O Povo*. Fortaleza, Ceará, Brasil – Sexta-feira, 22 de dezembro de 1978.

24 M.L.C. Fonseca. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997. p. 117.

25 A. Galvão. “Obras do Antigo Edifício da Academia Imperial de Belas Artes”. *Rev. IPHAN*, No. 15, 1961. Pp. 139-201.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No âmbito da teoria da conservação, aceitar a opção da transição do estilo neoclássico para o gótico pela Igreja Cearense causa-nos, a princípio, uma certa estranheza. Viollet-le-Duc em *Entretiens sur l'architecture (1863-1872)* dizia:

“A todos aqueles que nos dizem ‘Tomem uma arte nova que seja de nosso tempo’, nós respondemos: ‘Façam que possamos esquecer tudo o que foi feito antes de nós. Teremos, então, uma arte nova e faremos o que jamais se viu; porque se para o homem é difícil aprender, é muito mais difícil esquecer’”<sup>26</sup>

Por outro lado precisamos aceitar os elementos da realidade da era industrial, fica uma única certeza em relação às cidades do passado: seu papel acabou, sua beleza plástica permanece, a cidade grande requer materiais resistentes e um uso racional da forma onde a liberdade dos mestres antigos deve ser atingido com plena consciência,<sup>27</sup> um processo dialético entre passado e presente.

Que de valores levaram à opção pelo gótico pela Igreja cearense? Na visão de A. Riegl em *O Culto Moderno dos monumentos*, a Igreja prima pelos valores de novidade e antiguidade em seus estilos históricos. É estranha ao efêmero e ao passageiro, é apta à novidade, por isso encontrou no gótico uma satisfação para os sentidos e para o espírito daquela comunidade, algo que não ainda não existia na cultura visual da comunidade de fortaleza.<sup>28</sup> Ainda que o estilo gótico tenha prevalecido no Ceará sobre o barroco e o neoclássico e que o edifício de Grandjean fosse demolido no Rio de Janeiro, ainda sim, nós brasileiros contamos ainda com importante edifício de valor histórico neoclássico, a *Igreja de São Luís Gonzaga* em São Paulo Ceará do arquiteto Luiz Anhaia Melo, construída em 1932.

Por todas estas considerações, entendemos que a História da Arte é capaz de distinguir os valores da cultura material nas diferentes sociedades; segundo Marcos Tognon, valores “de uma projeção cultural em que cada geração se sentiu à vontade, ambicionou em suas ideologias, ideais estéticos, em seu imaginário. [...] A História da Arte é responsável pela preservação cultural da obra; a disciplina que preserva fisicamente os nossos bens é a Conservação”.<sup>29</sup>

26 F. Choay, *A alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001. p. 186.

27 Ver Sittte, *Städtebau*, 1989 citado por F. Choay. op. cit. p 188.

28 A. Riegl. *O Culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Ed. UCG, 2006

29 M. Tognon. “Entre o presente o passado”. In: *Memória, Formação de Patrimônio e educadores meio ambiente*. FE/UNICAMP.



**Fig. 01** - José dos Reis Carvalho, *Vista da Matriz e do Santo Cruzeiro na Capital – Ceará, 1859*. Aquarela / Pastel / Papel. Museu D. João VI.



**Fig. 02** - Fotografia. Cláudio Alves.



## COMPLEXIDADES ENVOLVIDAS NA CONSERVAÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Conceição Linda de França<sup>1</sup>

Amanda C. A. Cordeiro<sup>2</sup>

Kleumanery de Melo Barboza<sup>3</sup>

Luiz Antônio Cruz Souza<sup>4</sup>

### RESUMO

A arte contemporânea traz a tona novos paradigmas pautados nas experimentações, propostas, novos conceitos e na elaboração das obras a partir de projetos que podem ser executados sem a participação efetiva do artista, originando a figura do produtor, responsável pela execução do projeto e pela adaptação dos materiais juntamente com o artista ou representante deste. Penetrável Magic Square nº5, De Luxe ilustra um desses casos. Idealizada por Hélio Oiticica na década de 1970, o projeto da instalação e a maquete, deixados pelo artista definem materiais como tintas (que não existem mais no mercado), cores e métodos que nortearam a execução da obra em suas dimensões reais. Porém, após sua montagem (2000), surgiram sérios problemas de conservação que passaram a alterar significativamente a proposta de Hélio, principalmente, em relação a cor elemento fundamental desta obra. Uma vez que segundo o artista, a instalação tem como proposta levar o espectador a experimentá-la ao poder deslocar-se entre um labirinto de cores, que interagem entre si e com o ambiente adquirindo forma física no espaço. Este projeto tem como objetivo refletir sobre os critérios de preservação empregados na conservação de obras de arte contemporâneas tendo como estudo de caso “Penetrável Magic Square nº5, De Luxe” (1978), de Hélio Oiticica.

Palavras-chaves: arte contemporânea, conservação

<sup>1</sup> Mestre em Artes Visuais pela UFMG. conceicaofranca@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Escola de Belas Artes / UFMG. Graduanda em Cons. E Restauração de Bens Culturais Móveis / UFMG. Amandacordeiro01@yahoo.com.br.

<sup>3</sup> Mestre em Artes Visuais pela UFMG. kleumanerymelo@yahoo.com.br.

<sup>4</sup> Escola de Belas Artes / UFMG Doutor em Química pela UFMG. luiz-souza@ufmg.br.



## UMA REFLEXÃO SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA DENTRO DO ÂMBITO DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO

“Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter com quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comidas e muitas outras coisas” (ARCHER, 2001).

A necessidade não só de distinguir, mas também de diferenciar a obra de arte dos objetos convencionais do cotidiano, decorrente dos acontecimentos artísticos e históricos ocorridos durante final da primeira metade do século XX que colocaram um tênue limite entre as duas categorias referidas, configuram um ponto de origem determinante para a compreensão da produção artística contemporânea.

No início da década de 60 ainda era possível subdividir as produções artísticas em dois gêneros amplos: escultura ou pintura. Posterior a esta época, com a ruptura dos padrões tradicionais de produção artística, houve uma decomposição do que embasavam este sistema de classificação vigente até então. É notável que o gênero da pintura, mesmo que incorporado da utilização de novos materiais, manteve-se relativamente nos padrões tradicionais, se considerado sua técnica. Entretanto, a prática da escultura assumiu um espectro muito mais amplo de atividades, tanto no campo das técnicas quanto dos materiais, culminando, com o passar do tempo, na diversidade de gêneros que integram a noção de arte contemporânea tal como é dada na atualidade.

Entretanto, a prática da escultura assumiu um espectro muito mais amplo de atividades, tanto no campo das técnicas quanto dos materiais, culminando, com o passar do tempo, na diversidade de gêneros que integram a noção de arte contemporânea tal como é dada na atualidade. A dificuldade de se estabelecer parâmetros de definição para as obras contemporâneas acaba por resultar em uma tentativa imediata de identificar o que é ou não uma obra de arte, baseando-se na noção dos parâmetros clássicos que distinguem uma obra prima de um objeto comum. Considerando que a noção de belo artístico está intimamente condicionada a diversas variáveis, talvez, a questão que se deve colocar como ponto de partida para o estudo de obras de arte contemporâneas seja: quando um objeto é ou não obra de arte? (na tentativa de captar o contexto em que o mesmo está inserido). Neste contexto, os dois excertos a seguir endossam essa linha de raciocínio:

A arte contemporânea não dispõe de tempo, de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Sua simultaneidade exige uma junção, uma elaboração: o aqui- agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente. Para aprender a arte contemporânea, precisamos estabelecer certos critérios, distinções que isolarão o conjunto dito contemporâneo da totalidade das produções artísticas. Contudo, esses critérios não podem ser buscados apenas nos

conteúdos das obras, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material (CAUQUELIN, 2005).

Pensar arte contemporânea no campo da conservação-restauração não ocorre de diferente maneira. Mais do que despir-se das definições preconcebidas dos critérios que definem e distinguem o que é obra de arte e o que não é, significa flexibilizar os padrões e metodologias utilizados até então no estudo de obras tradicionais; sobretudo no que diz respeito à tentativa de compreensão sobre as técnicas e os materiais nelas empregados.

O problema fundamental da conservação de obras de arte contemporâneas está baseado em sua própria origem, uma vez que, de maneira distinta das linguagens artísticas tradicionais, as obras de artes atuais, de um modo geral, relevam o conceito e a idéia em detrimento da permanência – sendo esta última uma consequência que pode fazer parte ou não do projeto da obra. Isso permitiu que os artistas contemporâneos se valessem de uma infinidade de possibilidades de uso de materiais criando grandes desafios para o âmbito da conservação-restauração no que diz respeito à interação e os tratamentos aplicados aos mesmos.

A necessidade de conhecer o processo de degradação desses materiais, bem como as consequências de suas interações, reafirmou a precisão da aplicação de tecnologia e da ciência ao campo da conservação, adotando, de forma análoga às obras tradicionais, como necessidade primeira para a salvaguarda dessa tipologia de arte, a conservação preventiva.

Da mesma forma que na conservação e restauração de obras de artes tradicionais, para a arte contemporânea deve-se ter em conta a importância da integridade física da obra, sobretudo definida por sua composição material, atrelada ao seu significado como elemento de comunicação artística. Por esse motivo, a fim de não desvincular essas duas instâncias, o mais importante antes do processo de intervenção em uma obra de arte contemporânea, é buscar informações sobre os artistas, suas técnicas (materiais freqüentemente empregados por ele), e suas trajetórias profissionais. Daí a necessidade de, se possível, manter o diálogo com esses artistas na tentativa de uma compreensão de todo o contexto da obra em análise.

### **INSTALAÇÕES: UMA DAS POSSIBILIDADES NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Inicialmente seria de fundamental importância tentar definir as Instalações enquanto gênero da arte contemporânea com o objetivo de compreender seus desdobramentos. Seguindo o conceito de instalação dado por Stéphane Huchet, tem-se a seguinte afirmação:

“Dar à instalação uma definição prévia é quase impossível, porque como todas as práticas plásticas, ela se situa no lugar de convergência da várias dimensões históricas e críticas que a tangenciam. De uma maneira mais geral e abreviada, ela pode ser definida como um dispositivo plástico de

objetos, de elementos multimídia ou não, investindo os recursos de um dado espaço tridimensional institucional ou não.” (HUCHET, 2006)

Como complementação da definição dada anteriormente, pode-se considerar o excerto de Cacilda Teixeira da Costa, em que a autora afirma que:

“Os ambientes e as instalações são entendidos como espaços em que o artista faz uso da arquitetura sem se confundir com ela. [...] formas híbridas de diferentes gêneros artísticos entrecruzados, tratando-se tanto da fusão, como dos limites, entre arte e vida. Sobretudo, o que define uma instalação é a transformação que se opera num espaço que, mais que abrigá-la, também a constitui.” (COSTA, 2006)

Michael Archer considera a atividade de processamento técnico das instalações como produto das influências do minimalismo, um movimento que segundo ele pode ser visto, em partes, como a continuação da pintura por outros meios, apesar de estar intimamente ligado à escultura. De acordo com Archer, o caráter abstrato, não-composto, não-referencial do Minimalismo oferecia uma considerável resistência aos métodos regulares de apreciação da arte... Um desses métodos estava fundamentado na maneira como os objetos eram feitos, uma vez que se passou a fazer uso de materiais, até então não convencionais para arte, que possuíam maior resistência em espessuras menores e que podiam ser engenhados de modo a se adequarem de maneira exata às dimensões desejadas (ferro, aço, cobre, alumínio, *perspex*).

Esses materiais, nesse momento, podiam receber ou apresentar cores de acordo com a intenção do artista, não perdendo de vista as possibilidades de cores originalmente oferecidas pela própria matéria. Essas inovações no campo dos materiais acabaram, em alguns casos, por criar a necessidade de uma maior elaboração da execução da obra, muitas vezes, realizada por terceiros. O fato de o artista fazer uso de objetos, materiais e acessórios comuns do cotidiano para realizar um trabalho pontua a evidência de que seu toque individual sobre os materiais não funciona como elemento diferencial em sua obra.

Segundo Archer, essa “ausência” do artista é reforçada por sua decisão de ter seus trabalhos fabricados por outros, segundo um conjunto de especificações fornecidas por ele. Da mesma forma que as características anteriormente citadas, a relação que se estabelece na arte minimalista entre obra, espaço e espectador, está bem próxima do contexto que envolve os *Penetráveis*, de Hélio Oiticica, e, sobretudo, da problemática encontrada na noção de instalação no campo da arte contemporânea. Inclusive, “as instalações, tais como as entendemos na atualidade, são oriundas dos ambientes da década de 1960” (COSTA, 2006).

Cacilda Teixeira Costa afirma que, no Brasil, a criação dos primeiros trabalhos ligados ao campo ambiental remonta ao Neoconcretismo, datado dessa mesma década. Além disso, ela pontua a afirmação de Ferreira Gullar de que possivelmente seu *Poema Enterrado* – obra em que o espectador penetra no poema para descobrir as palavras que o compõe – seja a primeira obra brasileira a assumir este

cunho. Essa informação é de grande relevância para o assunto aqui tratado, uma vez que “o poema de Gullar é que deu origem ao Projeto *Cães de Caça*, de Hélio Oiticica, um de seus primeiros penetráveis em que a obra é concebida para ser ocupada pelo espectador e experimentada por meio de todos os sentidos” (COSTA, 2006).

### MAGIC SQUARE Nº5 E A SÉRIE DOS PENETRÁVEIS

Os *Penetráveis* incorporam a idéia de objetos que Hélio denominou de projetos, inicialmente realizadas em forma de maquete e, posteriormente, em manifestações ambientais (FAVARETTO, 2000). Nessa série, Hélio lida com a criação de espaços labirínticos, que são desdobramentos da concepção dos *Núcleos*. Nela, essas estruturas labirínticas, quase arquitetônicas, deixam de ser compostas somente pela fusão de planos de madeira pintados a óleo; assumindo, em sua constituição física, uma diversidade de materiais. As obras constituintes dessa série são designadas pela sigla PN (relativa à palavra penetrável) seguida de uma numeração seqüencial relativa à ordem de criação de cada uma delas. O texto a seguir, traduz a essência do projeto de *Penetrável Magic Square nº 5, De Luxe*, de 1977:

“... Parece colorida surgindo na floresta, brotando da própria terra [...] fusão e transmutação dos laranjas, magentas, amarelos, brancos e azuis. Luzes e sombras também são cortadas por folhagens verdes. A arte de Hélio brota encoberta pela mata da tijuca [...] mergulho da “cor-luz” e natureza constituem um convite ao ambiental [...] Este trabalho é o ápice da cor que reinventa do espaço. [...] O Magic Square nº 5, De Luxe é a realização [...] de uma nova realidade plástica [...] em que arquitetura, escultura e pintura estariam fundidas e não integradas. [...] é a culminância de um processo do início do século XX, de desmonte do quadro para conservar a pintura. Só que a pintura teve que abandonar o plano da tela e buscar no espaço físico do mundo (fundindo-se como arquitetura) aquilo que a representação perseguia como imagem (DOCTORS, 2000).

Trata-se de uma obra composta por nove paredes de tamanhos iguais, cuja medida é de 4,5x 4,5mx 0,5m, implantadas em um terreno plano e dispostas aleatoriamente sobre uma superfície coberta por pedras. Cada uma destas paredes receberia um revestimento com pintura nas seguintes cores: azul, laranja, magenta, amarelo e branco, havendo repetição da cor em algumas delas. Sobre a parede azul e sobre uma das paredes brancas, estaria apoiada uma estrutura acrílica quadrada de coloração azul, seguindo as mesmas medidas das demais paredes que compõem a obra. A área total ocupada pela instalação é de 15m<sup>2</sup>.

### PROJETO MAGIC SQUARE SEGUNDO HÉLIO OITICICA: MATERIAIS E TÉCNICAS CONSTRUTIVAS

Além de deixar vários estudos sobre a obra e ter produzido uma maquete com cores e disposição de paredes, Oiticica produziu registros escritos sobre a mesma. Nesses registros há especificações gerais a respeito do projeto que serão descritas mais adiante.

Inicialmente, é de grande relevância relatar que tal obra foi projetada para ser instalada ao ar livre. Para a composição estrutural dela, o artista definiu uma medida padrão de 4,5m x 4,5x 0,5m, igual para as nove paredes - incluindo a estrutura acrílica - que compõem a instalação. Estas, segundo Hélio, deveriam ser construídas em alvenaria, serem quadradas e estarem fixas verticalmente em perfeito prumo. Com relação à disposição das paredes que formam a obra, aparentemente, ocorre de forma aleatória não havendo uma medida fixa para distância entre uma parede e outra.

No que diz respeito às camadas de tinta recomendadas por Hélio para serem utilizadas na montagem dessa obra, o artista determinou algumas marcas e especificações genéricas de cores. Para algumas destas, há certas medidas para cada mistura. A maioria das cores indicadas pelo artista é da marca “Liquitex Acrylic” (utilizada por ele na confecção da maquete), atualmente indisponível no mercado. Além disso, determinou quantidade de camadas, seqüência e direções de aplicação com o pincel para cada cor e mesmo para o verniz.

Ainda, segundo Hélio, a primeira demão de tinta nas paredes de cor branca, deveria ser constituída de pigmento (branco de titânio) e cola, à maneira de uma base de preparação. Ademais das recomendações anteriores, Oiticica esboçou uma estrutura, com as mesmas dimensões das demais paredes, composta por chapas de acrílico de coloração azul com 5mm de espessura, que ficaria apoiada sobre duas paredes. Além deste elemento, ele determinou que uma das paredes, a qual apresenta uma forma vazada, deveria ser revestida por uma tela metálica. O chão, por sua vez, seria recoberto por pedras, e o terreno em volta da obra revestido por grama.

## **PROJETO DA OBRA X EXECUÇÃO X CONSERVAÇÃO**

*Penetrável Magic Square N° 5* foi idealizada por Hélio e executada apenas em forma de maquete, não sendo a obra, em si, montada pelo artista enquanto ele estava vivo. As experiências de montagem da mesma se deram em duas instituições brasileiras: O Museu do Açu, no Rio de Janeiro, e, posteriormente, no Instituto Cultural Inhotim, em Minas Gerais.

A maquete produzida pelo artista foi elaborada em materiais como acrílico, arame, madeira, e tinta acrílica. Quando foi pensada a sua primeira montagem é que seus executores se depararam com a ausência de informações aprofundadas a respeito de sua execução. Desta forma, tornou-se necessário a realização de várias adaptações para a construção da obra, claro que tudo com a supervisão e orientação do Centro Hélio Oiticica, com o qual as instituições mantiveram intensa troca de informações.

Muitas, especificamente neste último museu, pontuaram sérias dificuldades com relação à sua conservação devido a sua sensibilidade às condições ambientais em que a ela se encontra.





[Fig. 01] Maquete Invenção da Cor for Magic Square nº05, Rio de Janeiro 1978. Acrílica sobre madeira; acrílica sobre tela de arame; Plexiglas 115 x 600 x 600 mm. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro.

Também, cabe ressaltar a importância assumida pela cor no contexto da instalação, uma vez que esta leva o espectador a experiências sensoriais causadas pela influência que a coloração de cada uma das paredes exerce sobre as outras de acordo com a forma com que os raios solares incidem sobre elas, sendo, por isso, necessário que a obra se situe em um ambiente externo. Assim, o fato de *Magic Square* nº5 ter sido instalada ao ar livre - como dita projeto o projeto do artista - faz com que a mesma esteja sujeita à ação do sol, da chuva, de particulados e etc. Sendo que todos esses fatores relativos ao ambiente exercem, de forma direta ou indireta, uma influência sobre os materiais da obra podendo comprometer, inclusive, a proposta do artista.



[Fig. 02] Penetrável Magic Square nº5, De Luxe, 1977 (projeto), Hélio Oiticica. Museu do Açude. Fonte: <http://riverasteve.files.wordpress.com/2009/03/hlioiticicaar7.png?w=415&h=480>



[Fig. 03] Penetrável Magic Square nº5, De Luxe, 1977 (projeto), Hélio Oiticica. Instituto Cultural Inhotim. Fonte: [http://farm3.static.flickr.com/2795/4026046256\\_a4f6ae0fb2\\_m.jpg/](http://farm3.static.flickr.com/2795/4026046256_a4f6ae0fb2_m.jpg/)

## DESAFIOS NA CONSERVAÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Os danos apresentados pela obra são, de maneira geral, sujidades generalizadas, desprendimentos, perdas na camada pictórica, craquelês e formação de bolhas. Há também uma particularidade apresentada

pela camada de verniz que constitui a principal problemática para sua conservação: o referido revestimento apresenta aspecto pegajoso ao tato, favorecendo a adesão de particulados à superfície de suas paredes. A deposição desses particulados é agravada pelo fato de o museu estar situado próximo a uma área de mineração.

Como cada uma das paredes apresenta cumes não regulares com a finalidade de facilitar o escoamento da água da chuva, esta última escorre pelas paredes levando consigo a poeira nelas retida, causando, assim, manchas de escorrimento lineares de coloração escura. Este fato torna-se um problema tanto para conservação, quanto para a manutenção da obra, uma vez que essas manchas acabam por interferir em sua leitura estética.

Retomando a questão do verniz, sua sensibilidade fica evidente em dias com altas temperaturas e também naqueles em que a incidência solar sobre as paredes é intensa. Levando em consideração esta última afirmativa, estão sendo iniciados testes preliminares, nos quais são feitos um mapeamento da variação da temperatura na superfície das paredes da obra a fim de relacionar os valores auferidos com as tipologias de degradação apresentadas em cada uma delas. Esses experimentos iniciais - até o momento em andamento - estão sendo realizados com o auxílio de um termômetro laser. Para o desenvolvimento de tal atividade, cada uma das paredes foi dividida em três faixas horizontais. Dentro de cada uma dessas faixas, foram eleitos três pontos (as duas extremidades e o meio) nos quais serão medidas as temperaturas da superfície das paredes. A primeira etapa desses exames mostrou que cada uma das paredes possui uma direção preferencial de aumento de temperatura.

Na maioria delas, a base apresentou maiores temperaturas, enquanto que, no topo, verificou-se menores valores dessa variável. Isso pode ser explicado pelo fato de o chão da instalação ser recoberto por pedras que, quando expostas ao sol, chegam a temperaturas próximas de 50 °C, aquecendo, assim, por condução os rodapés das paredes. Nas partes mais altas destas últimas, por haver maior circulação de ar, essas temperaturas tendem a diminuir. Em casos extremos, nos momentos em que as superfícies das paredes atingem altas temperaturas (em torno de 40 °C), o verniz apresenta-se muito sensibilizado, chegando a aderir materiais como as próprias pedras do chão.

Como procedimento auxiliar aos testes já citados, foram feitos mapeamentos das degradações nas superfícies da obra, seguido do mapeamento do movimento aparente do sol na área onde ela está localizada. Sendo que este último recurso apontou para o fato de que os lados das paredes que recebem incidência solar com maior frequência apresentam tipologias de degradações semelhantes (bolhas, craquelês e desprendimentos), que assumem, entretanto, certas particularidades possivelmente causadas pelas características dos pigmentos utilizados na composição de cada uma das tintas. Assim, para tentar verificar a relação dos pigmentos com os tipos de degradação apresentados pela obra, objetiva-se identificar cada um deles e seus respectivos aglutinantes através de testes químicos.

Ainda, para uma melhor compreensão da disposição das camadas de revestimento sobre a obra, foi realizada a retirada de amostras com o objetivo de fazer a montagem de cortes estratigráficos. Entretanto, a maioria das amostras, quando entraram em contato com a resina acrílica comumente

utilizada para a preparação para a montagem do corte, foram levemente sensibilizadas; apontando para a necessidade de se utilizar outros materiais (resina de poliéster – ainda não testada) para realizar novamente a montagem dos mesmos. Também, a fotografia das amostras permitiu observar a degradação da superfície do acabamento das paredes, em pontos que a olho nu não se consegue visualizar nada.



[Fig. 04] Craquelês: fotografia de amostra retirada da parede magenta da obra Penetrável Magic Square.

Após a finalização de todos os testes já colocados, pretende-se realizar outros exames complementares e a partir do cruzamento dos resultados obtidos, realizar testes a fim de propor um novo revestimento de proteção para a obra que seja mais adequado às condições a que a mesma está sujeita.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho releva a singularidade dos materiais no que diz respeito à conservação de obras contemporâneas sem, no entanto, descartar as metodologias usadas na conservação de obras de arte tradicionais. Neste artigo faz-se claras as etapas necessárias para se realizar intervenções em obras desse tipo, pontuada pelo levantamento de toda a produção de um determinado artista atrelado a um levantamento dos materiais comumente utilizados por ele. Esse passo, por sua vez, facilitará na identificação da técnica construtiva e dos materiais (elementos intrínsecos à obra) que, com a atuação de elementos extrínsecos a ela, culminarão na problemática que permeia sua conservação. Dessa forma, sobretudo, é o conhecimento aprofundado tanto da obra, não só em sua materialidade física, mas também dela como um elemento que contém uma mensagem, que nortearão todo e qualquer procedimento de intervenção.

Vale salientar que este artigo é parte integrante da dissertação de mestrado de Conceição França que aborda a conservação de obras de arte que contenham materiais poliméricos.

**REFERÊNCIAS**

- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p.
- BRETTI, Guy. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Funarte; Paris: Jeu de Paume: Reunion dês musees nationaux, c1992. 277p.
- CANONGIA, Ligia. O legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. - (Coleção Todas as artes)
- COSTA, Cacilda Teixeira da. Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios. São Paulo: Alameda, 2004.
- DOCTORS, Marcio in: Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude –Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2000.
- DUARTE, Paulo Sergio. Anos 60: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Campos Gerais, 1998.
- FAVARETTO, Celso Fernando. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 234p.
- FREITAS, Verlaine. Adorno & arte contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patrícia Dias. Concepções contemporâneas da arte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- RAMÍREZ, MARI CARMEN; FIGUEIREDO, LUCIANO; MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON; TATE MODERN (GALLERY). Hélio Oiticica: the body of color. London: Tate Pub.; Houston: Museum of Fine Arts, c2007. 416 p.

## ENTRE DARWIN E RUSKIN: CHARLES FREDERICK HARTT E A EVOLUÇÃO NO ORNAMENTO

Daniela Kern<sup>1</sup>

### RESUMO

No presente trabalho pretende-se abordar o modo como o geólogo e arqueólogo canadense Charles Frederick Hartt (1840-1878) utiliza e harmoniza, em sua teoria sobre a evolução do ornamento nas artes decorativas, conceitos de dois pensadores contemporâneos e intelectualmente antagônicos, o naturalista Charles Darwin (1809-1882) e o crítico de arte John Ruskin (1819-1900). Trata-se, aqui, de analisar as estratégias utilizadas por Hartt, com amparo sobretudo em Darwin e Ruskin, em três artigos escritos entre 1873 e 1875, a saber, *Beggings of art, or evolution in ornament*, conferência apresentada em Albany em 1873 e publicada no ano seguinte; *A origem da arte e a evolução do ornamento*, conferência proferida na Escola da Glória, Rio de Janeiro, em 1875, e *Evolution in ornament*, texto publicado no periódico *Popular Science Monthly*, em 1875, uma versão revisada da conferência de 1873. Em tais trabalhos, Hartt propõe-se a apresentar, conforme suas próprias palavras, pela primeira vez na história da arte, uma teoria racional que justifique a origem e a evolução da arte decorativa, em especial da ornamentação cerâmica, teoria cujas bases e argumentos é nossa intenção discutir.

Palavras-chave: Charles Frederick Hartt; Charles Darwin; John Ruskin; Evolucionismo; Artes decorativas.

Na década de 1870 a arqueologia indígena definitivamente não contava com uma legião de admiradores nos Estados Unidos. As mais recentes ideias evolucionistas colocavam os índios no subsolo da evolução humana, e o geólogo canadense Charles Frederick Hartt (1840-1878) não foi especialmente incentivado a se voltar para esse tema. Couto de Magalhães, no Brasil da mesma época, relata que amigos chegavam a lhe perguntar por que gastava tanto tempo em uma tarefa tão desinteressante quanto estudar línguas indígenas. A situação de Hartt tinha tudo para não ser muito diferente aos olhos de boa parte dos americanos, seus contemporâneos. No entanto, interessado pela arqueologia amazônica, especialmente pela cerâmica marajoara, desde que se deparou com o tema pela primeira vez, em 1871, durante a Expedição Morgan, Hartt se encontrava em um lugar e em um momento especiais: o eufórico e rico norte dos Estados Unidos, *yankee*, ainda entusiasmado com a vitória na Guerra Civil e defensor de um

<sup>1</sup> danielapmkern@yahoo.com.br. DAV/PPGAV/UFRGS, Doutora em Letras (PUCRS) e Doutoranda em História (PUCRS).



futuro de perspectivas infinitamente positivas. Em Nova York uma instituição como a Cooper Union, voltada ao ensino gratuito de artes e arquitetura aos pobres e às mulheres e financiada por um magnata de origem humilde, era bastante prestigiada. Uma instituição assim acolheria com interesse relatos sobre arqueologia brasileira, e Hartt de fato, como veremos, proferiu uma série de palestras lá, uma delas sobre a evolução da ornamentação na cerâmica marajoara. Em Nova York era possível divulgar artigos em que a arte amazônica fosse atribuída às mulheres e em que as oleiras indígenas fossem louvadas e equiparadas aos valorizados ceramistas da Grécia clássica, e são essas algumas das ideias apresentadas por Hartt em seu texto sobre a evolução do ornamento. Em uma época em que vários arqueólogos apenas classificavam e descreviam seu objeto, Hartt estava ávido por teorias. Em uma época em que teorias fortes como o darwinismo são via de regra aplicadas aos diversos objetos de estudo, Hartt testa várias teorias, sem se filiar a nenhuma completamente e, à medida em que suas pesquisas avançam, não hesita em modificar suas próprias opiniões e considerar os índios em termos não apenas biológicos, mas culturais.

Passaremos a nos concentrar, a partir de agora, nos três textos de Hartt sobre a evolução do ornamento que foram publicados no século XIX. Em 1873, Hartt, então professor de geologia da recém-criada Cornell University, participou de um encontro (*convocation*) em homenagem ao aniversário da University of the State of New York, realizado em Albany. Lá comunicou a teoria sobre evolução do ornamento que vinha desenvolvendo desde, pelo menos, 1871, ano em que descobrira a cerâmica marajoara e em que publicara, no *American Naturalist*, o primeiro artigo a divulgar a cerâmica marajoara no exterior, *The Ancient Indian Pottery of Marajó* (cf. FREITAS, 2002). A comunicação de Hartt, publicada em 1874 nos *Proceedings da Convocation de Albany*, chamava-se *Beginning of art, or evolution in ornament* (HARTT, 1874).

Ainda em 1874, conforme nota publicada no *New York Times* de 14 de fevereiro, Hartt apresentou uma palestra intitulada *Evolution in ornament* no Cooper Union Free Course for the People. Ainda que não tenhamos registro do exato teor de sua fala, e considerando que ele, seguindo sua vocação de divulgador científico, costumava colocar em linguagem acessível a um grande público teorias inicialmente voltadas a um público especializado, é provável que tenha tomado por base a comunicação apresentada em Albany e feito as adequações que possa ter considerado necessárias ao bom entendimento de seu público, predominantemente constituído por mulheres e trabalhadores.

Em 1875 Hartt publica a comunicação de Albany, agora revisada (especialmente em questões de estilo) e acrescida de notas explicativas (HARTT, 1875), em um dos mais periódicos de divulgação científica dos Estados Unidos, o *Popular Science Monthly*. O título, no entanto, é idêntico àquele mais simples da palestra na Cooper Union, *Evolution in ornament*. A essa altura Hartt já preside a Comissão Geológica do Império, criada por Pedro II, e, na Escola da Glória, Rio de Janeiro, profere, no mesmo ano, uma conferência que retoma o título original da palestra de Albany, agora em português: *A origem da arte, ou a evolução do ornamento* (HARTT, 1886). Essa última conferência, no entanto, publicada postumamente, em 1886, nos Arquivos do Museu Nacional, aproveita apenas parcialmente o texto original dos *Proceedings* de Albany e do artigo da *Popular Science Monthly*. Antes de esmiuçarmos as principais diferenças entre essa última versão e os textos anteriores, passemos à exploração propriamente dita da teoria do ornamento que

Hartt desenvolve nesse conjunto de escritos. Nos artigos dos *Proceedings* e da *Popular Science Monthly* Hartt principia pela breve descrição da descoberta da cerâmica marajoara, em 1871, com o auxílio de Ferreira Pena. Essa descrição é mais minuciosa na conferência proferida no Rio de Janeiro. Em seguida Hartt apresenta sua hipótese: há leis universais de desenvolvimento cultural, que se refletem na configuração do ornamento. A preocupação com a formulação dessas leis, como bem aponta Barbara Keyser (1998, p. 140), era característica dos reformadores vitorianos do design reunidos, na década de 1850, na *Design School*, de Londres. É importante que se chame a atenção para o fato de que tal escola, representada, entre outros, por Owen Jones (de quem Hartt foi leitor atento, como veremos), não se alimentava de darwinismo ao buscar essas leis. Ela irá herdar toda a carga de ideias da teologia natural e da anatomia transcendental desenvolvida por gerações anteriores na Inglaterra e no continente. Essa corrente de inspiração platônica vê as formas da Natureza como sinais da inteligência divina. Observar a natureza para apreender as regras gerais do design divino e imitá-la indiretamente, eis o que se deve fazer. O ornamento passa a ser visto como biológico, e estudado como tal, ou seja, passa a ser alvo de “coleção, descrição e taxonomia” (BRETT, 1995, p. 38).

A primeira formulação de Hartt dessas leis aponta para a presença de estágios comuns de desenvolvimento de culturas diversas, que justificariam o surgimento dos mesmos motivos ornamentais em povos que jamais mantiveram contato. Owen Jones procura justificar esses estágios em uma espécie de desejo universal de ornamento:

A partir do testemunho universal dos viajantes pareceria que dificilmente há um povo, não importa em quão precoce estágio de civilização, para o qual o desejo pelo ornamental não seja um instinto forte. O desejo não se ausenta em nenhum, e cresce [...] em todos proporcionalmente a seu progresso na civilização (JONES, 2001, p. 31).

Hartt, antes de tudo um cientista, procura uma explicação com menor amparo na subjetividade ou em constantes metafísicas. Após elucidar que irá tratar da forma no ornamento, e não do colorido, afirma que o efeito prazeroso buscado por todos os homens quando observam ornamentos pode ser compreendido a partir da interação entre formas decorativas e a estrutura do olho humano. No lugar do platônico desejo de ornamento de Jones, uma bem mais aristotélica anatomia da visão. De todo modo, ainda que a partir de pontos de vista diferentes, Hartt e Jones se interessam bastante pela recepção estética do ornamento. John Ruskin, por outro lado, inimigo declarado das teorias de reformadores do design como Jones e também atentamente lido por Hartt, irá enfatizar a estética de criação do ornamento, a sua poética, atitude que Gombrich (2002, p. 42) identifica como precursora das posturas expressionistas.

Em outros pontos de sua teoria Hartt se aproxima de Owen Jones: nos constantes paralelos entre ornamentação e música (Jones falava na melodia da forma, e para Hartt a arte decorativa imitativa seria uma canção com letra, enquanto canção sem letra seria o ornamento meramente estético) e na perseguição da trilha percorrida por Jones, aquela que Gombrich (2002, p. 50) identifica como precursora da psicologia da percepção e da Gestalt.

Hartt estabelece nos dois primeiros artigos sobre evolução do ornamento uma distinção clara entre ver e observar. Aparentemente vejo toda uma paisagem, mesmo me concentrando em uma única casa ou árvore. Contudo, não serei capaz de reproduzir o que assim vi em um desenho se não me puser a observar. E a observação envolve a movimentação do olhar, o que Rudolf Arnheim (1991 p. 36) muitos anos mais tarde, em seu clássico *Arte e Percepção visual*, a partir de exemplos curiosamente muito semelhantes aos de Hartt, chamaria de captação ativa.

A seguir Hartt passa a um tipo de abordagem que certamente teria horrorizado Ruskin. Segundo Smith, Ruskin preocupava-se com o fato de que o realismo científico, personificado por Darwin, com cujas ideias antipatizava, estivesse se apropriando “do campo artístico como se fosse seu” (SMITH, 2009, p. 27). E Hartt, ao propor uma explicação para a evolução do ornamento amparada no funcionamento mecânico do olho, de certa forma concretiza essa ameaça. Na palestra proferida no Rio de Janeiro Hartt anuncia que “Pela primeira vez na história da arte, vou apresentar uma teoria racional da origem e evolução da arte decorativa, e mostrar o que é a função do ornato” (HARTT, 1886, p. 98).

Hartt, explorando um gráfico que apresenta a mecânica dos quatro músculos do olho, e ainda explicando o modo de funcionamento da visão retiniana, procura uma justificativa física para a apreciação, pelo homem, das linhas retas e das linhas curvas. Pela conformação muscular do olho, as linhas retas seriam mais fáceis de observar, pois exigiriam menor movimentação do olhar. O homem, no entanto, sempre na busca de prazer para o olho, à medida que evolui e se educa, busca soluções visuais mais complexas e prefere observar as curvas, que exigem mais esforço e por isso acabam por se tornar mais gratificantes.

Note-se aqui a apropriação, por parte de Hartt, de uma dicotomia já presente em Jones e Ruskin, a oposição entre retas e curvas, as primeiras mais simples, associadas ao que é primitivo (gregos, povos arcaicos - as retas podem estar na base do que se considera clássico) e as segundas mais complexas, associadas ao que é mais civilizado (povos orientais - as curvas podem, por outro lado, ser consideradas decadentes). Tal oposição seria retomada com grande repercussão por Wölfflin em sua caracterização do Clássico e do Barroco. A evolução natural se dá do simples para o complexo, logo, do uso de retas para o uso de curvas. Em suma, culturas mais rudes prefeririam retas e culturas mais sofisticadas, curvas. O modo de valorar essas preferências é variável: Owen Jones em sua *Gramática do Ornamento*, de 1856, prefere os estágios iniciais da cultura, conforme deixa manifesto na seguinte passagem:

O ornamento de uma tribo selvagem, sendo o resultado de um instinto natural, é necessariamente sempre verdadeiro em relação a seu propósito; enquanto que em muito do ornamento das nações civilizadas, [...], o ornamento é muitas vezes mal empregado, e ao invés de buscar primeiro a forma mais conveniente e adicionar beleza, toda a beleza é destruída [...] pelo excesso de ornamento em formas mal-concebidas. Se retornássemos a uma condição mais saudável, deveríamos ser mesmo como as crianças pequenas ou os selvagens, deveríamos nos livrar de tudo o que é adquirido ou artificial, e retornar e desenvolver os instintos naturais (JONES, 2001, p. 38).

Hartt compartilha dessa simpatia, ainda que não assuma o pessimismo cultural de Jones. Se para Jones a arte degenera com o excesso de civilização, para Hartt ainda há o que aperfeiçoar na arte dos povos que estão na infância evolutiva. Um exemplo é a questão do naturalismo na arte. Hartt admite a estilização da natureza no ornato quando afirma que:

Um bom ornato não devia imitar exatamente a natureza: devia somente conservar bastantes das suas formas e cores para produzir sobre nós o mesmo efeito estético, pois que, representando exatamente o objeto, cessa de ser um ornato (HARTT, 1886, p. 106).

Nessa afirmação ecoa claramente a proposição 13 apresentada por Owen Jones em sua *Gramática*:

Flores ou outros objetos naturais não devem ser usados como ornamentos, mas sim representações convencionais neles baseados, sugestivas o suficiente para sugerir à mente a imagem pretendida, sem destruir a unidade do objeto que devem decorar. Universalmente obedecida nos melhores períodos da Arte, igualmente violada quando a Arte declina (JONES, 2001, p. 25).

Vimos anteriormente que Ruskin e Owen Jones divergem em suas teorias, e mais uma vez poderemos perceber aqui que essa divergência pública não impediu Hartt de selecionar, em um e em outro, os argumentos com os quais concordava, em uma tentativa de harmonizar entendimentos antagônicos acerca do desenvolvimento e das características da ornamentação. Hartt, mesmo admitindo que o ornamento não deva ser uma cópia fiel da natureza (essa foi a grande discussão provocada entre designers a partir da ornamentação dos objetos exibidos na Exposição Universal de Londres, de 1851), mostra-se, sobretudo na conferência proferida no Rio de Janeiro, intrigado com o que considera a falta de sensibilidade do selvagem para as belezas da natureza (HARTT, 1886, p. 97): “É unicamente o homem civilizado e de alta cultura que aprecia a beleza da natureza, e tanto mais se cultiva, tanto mais chega ele a sentir a influência das formas naturais”.

Essa passagem, com sua fé na superioridade da apreciação da paisagem natural, é tipicamente ruskiniana. Já em *Pedras de Veneza*, lido por Hartt, Ruskin reclama que a arte hindu “nunca representa um fato natural... Eles não desenharão um homem, mas um monstro de oito braços - eles não desenharão uma flor, mas apenas uma espiral e um ziguezague” (apud GOMBRICH, 2002, p. 45). Ruskin, em *A manufatura moderna e o design* (1859), depois de apontar o defeito da arte hindu, aponta a solução para o design vitoriano, a criação a partir da natureza:

Descobrirão, repito, que toda e qualquer grande arte ornamental se fundamenta na capacidade do trabalhador artístico de desenhar a figura humana e, nas melhores escolas, de desenhar ainda tudo que a cercava na natureza. Reconhecemos que a melhor cerâmica é a grega, e todo o poder de design que ela exibe, até o último ziguezague, surge em primeiro lugar do fato do trabalhador ter sido obrigado a desenhar ninfas e cavalheiros: seu poder advém dessas figuras drapeadas e armadas (RUSKIN, 2005, p. 167).

Podemos ter a medida da curiosidade e da inconformidade de Hartt com o aparente descaso dos índios brasileiros pela representação da luxuriosa natureza que os cercava quando observamos que, na conferência proferida no Rio de Janeiro ele acrescentou, ao conjunto de ilustrações comuns aos três artigos, um grupo de motivos copiados da cerâmica marajoara nos quais julgava reconhecer representações convencionais do rosto humano. Ainda assim, continua a expor sua perplexidade:

Nenhuma folha, flor ou fruta é representada na louça antiga do Amazonas ou em relevo ou sobre superfície plana. Parece singular que habitando uma região em que o reino vegetal oferece tantas formas belas a artista não escolhesse nenhuma destas para a ornamentação (HARTT, 1886, p. 107).

Após apresentar todos esses argumentos, e mais alguns outros que não será possível analisar aqui, Hartt, que em seu trabalho como geólogo havia se rendido ao darwinismo, mesmo sendo discípulo de Agassiz, um catastrofista que contestava as teorias de Darwin, coroa suas hipóteses sobre a evolução do ornamento com uma síntese que faz direta referência ao célebre capítulo IV de *A Origem das Espécies* (Cf. DARWIN, 1872, p. 93-94), *Natural Selection or the Survival of the fittest*:

A evolução da arte decorativa é devida, em primeiro lugar, à tentativa contínua de dar prazer à vista, e, em segundo lugar, pela sobrevivência do mais belo, ou, em outras palavras, do mais próprio. É uma espécie de Darwinismo. Um ornato adaptado aos olhos é realmente belo, e conserva-se, ao passo que as formas mal feitas e mal adaptadas morrem (HARTT, 1886, p. 101).

Ainda que recorra à fórmula biológica de Darwin para sintetizar sua tese sobre a evolução do ornamento, ela sem dúvida não dá conta da complexa teia de argumentos que Hartt arma em seus textos. Imerso no debate vitoriano sobre a primazia da cultura (Ruskin) ou do inatismo biológico (Darwin), contemporâneo das novas discussões sobre a psicologia da percepção (Owen Jones), Hartt procurou uma teoria conciliadora que desse conta das muitas dimensões do desenvolvimento do ornamento. As constantes revisões, perceptíveis no cotejamento dos seus três artigos sobre o tema, indicam um pensamento inquieto, que percebia a dificuldade da tarefa de conciliar esses extremos teóricos vitorianos aplicados a um contexto arqueológico brasileiro, e que talvez houvesse concretizado, em sua época, a ambiciosa promessa de uma “teoria racional da arte decorativa” caso não houvesse sido tão precocemente interrompido.

## REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. 6. Ed. São Paulo: Livraria Pioneira, 1991.
- BRETT, David. Design Reform and the Laws of Nature. *Design Issues*, v. 11, n. 3, p. 37-49, Autumn, 1995.



City and suburban news: New York. New York Times, February 14, 1874.

DARWIN, Charles. The origin of species. 6. Ed. New York: F. Collier & Son, 1872.

GOMBRICH, E. H. The sense of order. A study in the psychology of decorative art. London: Phaidon, 2002.

HARTT, Carlos Frederico. A origem da arte ou a evolução da ornamentação. Archivos do Museu Nacional, v. VI, p. 95-108, 1885.

HARTT, Charles Frederick. Beginning of art, or evolution in ornament. Proceedings of the University convocation, held at Albany. Albany, NY: University of the State of New York, 1873, p. 143-152.

HARTT, Charles Frederick. Evolution in ornament. The Popular Science Monthly, v. VI, p. 266-275, jan. 1875.

FREITAS, Marcus Vinícius de. Charles Frederick Hartt, um naturalista no Império de Pedro II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

JONES, Owen. The grammar of ornament. New York: DK Publishing, 2001.

KEYSER, Barbara Whitney. Ornament as Idea: indirect imitation of nature in the Design Reform Movement. Journal of Design History, v. 11, n. 2, p. 127-144, 1998.

RUSKIN, John. A Manufatura Moderna e o Design (1859). In: \_\_\_\_\_. A economia política da arte. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 155-190.

SMITH, Jonathan. Charles Darwin and Victorian visual culture. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.

## CANTARIA - ENTRE FRONTEIRAS DE CAMPOS DE ESTUDO

Daniela Viana Leal<sup>1</sup>

Mônica Cianfarani<sup>2</sup>

Palavras chaves: cantaria, arquitetura, século XVIII, técnicas construtivas, métodos de pesquisa.

O tema que dá nome a esse encontro: História da Arte e suas fronteiras discute os limites do campo de pesquisa e também a sua expansão.

A arte da Cantaria, do trabalho com a pedra para a construção, ainda é muito pouco conhecida mesmo entre os profissionais da área ou nos meios acadêmicos. Por se tratar de uma técnica aplicada ao desenvolvimento de peças tanto estruturais quanto para elementos decorativos, seu estudo permanece entrincheirado nas fronteiras de diferentes campos de pesquisa.

Os estudiosos das técnicas da escultura costumam relegar a cantaria ao espaço de interesse da arquitetura. Todavia, arquitetos de formação modernista tendem a rechaçar os trabalhos ornamentais como de importância menor dentro de uma perspectiva que glorifica a simplicidade das formas.

Apesar de existirem exceções importantes<sup>3</sup>, as questões relativas às técnicas construtivas tendem a ficar em segundo plano nas pesquisas sobre a arquitetura brasileira. Com isso, uma das mais importantes expressões da arte e da arquitetura em Minas Gerais no século XVIII acaba sendo pouco valorizada e discutida.

A documentação a respeito da arte da cantaria setecentista mineira é variada, extraordinariamente

---

1 daniela.viana@gmail.com, doutoranda em História da Universidade Estadual de Campinas.

2 monicac.projec@gmail.com, graduanda em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas

3 O estudo a esse respeito, destacando-se o pioneiro Sylvio de Vasconcellos em 1958 (**Arquitetura no Brasil**: sistemas construtivos. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura/UMG, 1958), ganhou força no Brasil, especialmente na década de 1980, entre outras, com obras de Ruy Gama (GAMA, Ruy (org.). **História da Técnica e da Tecnologia**. São Paulo: T.A. Queiroz; EDUSP, 1985; \_\_\_ **A tecnologia e o trabalho na história**. São Paulo: Edusp; Nobel, 1986 \_\_\_ **Engenho e Tecnologia**: contribuição à História da Técnica no Brasil. São Paulo: Duas Cidades, 1983), Vargas (VARGAS, M. (org.). **História da Técnica e da Tecnologia no Brasil**. São Paulo: EDUNESP; CEETEPS, 1994), Katinsky (KATINSKY, Julio R. **Uso de pedras duras nas construções brasileiras**. Primeiro Congresso do Fórum Matosinhense. Matosinhos, 27 de março de 1993; KATINSKY, Júlio R. **Um guia para a história da técnica no Brasil Colônia**. São Paulo: Fau-USP, 1998), Motoyama (MOTOYAMA, Shozo. **Perlúdio para uma História da Ciência e Tecnologia no Brasil**. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2004) e a bem documentada dissertação de mestrado de Antônio Luís Dias de Andrade (ANDRADE, Antonio L. D. **Vale do Paraíba, sistemas construtivos**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1984) a respeito dos sistemas construtivos próprios da região do Vale do Paraíba sob orientação de Benedito L. Toledo.

incompleta e muitas vezes de difícil compreensão. Os documentos mais tradicionais arquivados relatam mais sobre a administração das obras que sobre a prática construtiva em sua execução própria<sup>4</sup>.

Uma das mais importantes evidências de como trabalhavam os construtores encontra-se nos próprios edifícios e só pode ser devidamente “lida” através da análise detalhada de cada uma de suas características. Ao longo desse processo, os métodos mais usuais da historiografia consagrada precisam encarar as fronteiras disciplinares das práticas da arqueologia.

Na Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto, ainda existem, no piso do consistório e em uma parede lateral interna, riscos, traços e marcas provavelmente usadas na confecção de moldes e peças de edificação.

Mesmo sendo essa construção sacra considerada como uma das mais importantes da produção arquitetônica e artística mineira<sup>5</sup>, os dados a respeito dos riscos e marcas em seu piso e parede permanecem pouco explorados. Uma das raras publicações a respeito foi feita na década de 1970, pelo prof. Benedito Lima de Toledo. Em um artigo<sup>6</sup> de capa do Suplemento Cultural do Jornal Estado de S. Paulo ele apresenta seus comentários a respeito do levantamento que empreendeu sobre o tema.

Para esse primeiro levantamento do piso, o professor Toledo mediu as paredes laterais e com o auxílio de giz de cálcio comum conseguiu marcar as principais formas de maneira a anotar em papel o desenho geral. Os dados mais detalhados do conjunto completo ficaram para ser explorados numa segunda fase de levantamentos de maior especificidade que não chegou a acontecer.

Essa descoberta inicial não teve prolongamentos consideráveis em forma de pesquisa acadêmica. Aparentemente nenhum de seus discípulos da área de arquitetura demonstrou interesse suficiente para dar continuidade a esse achado de interesse para a história das técnicas construtivas tradicionais.

A localização dos riscos e sua identificação, apesar de ser de grande importância, ficaram parcialmente esquecidas. Tomado como referência pelos mais envolvidos no campo específico, era considerado como um trabalho já realizado pelo professor Toledo a muitos anos atrás, que quase ninguém havia visto.

O estudo das técnicas tradicionais de construção é uma vertente pouco explorada nas universidades atualmente. A visão de preservação baseada no uso de material diferenciado para destacar o novo do velho, apesar de sua proposta de honestidade visual, contribuiu na falta de interesse e busca pelo conhecimento sobre a arte da cantaria. O uso do concreto no século XX<sup>7</sup> para garantir a estabilidade

---

4 SILVA, Fabiano Gomes da. **Pedra e Cal: os construtores de Vila Rica no século XVIII**. Dissertação de Mestrado, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2007.

5 AVILA, Affonso. **Iniciação ao Barroco mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984; BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983; TRINDADE, Raymundo Octavio da. **São Francisco de Assis de Ouro Preto; crônica narrada pelos documentos da ordem**. Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1951.

6 TOLEDO, Benedito Lima de. O “risco”, segredo da arquitetura brasileira do século XVIII. Do risco à estereotomia. **Suplemento Cultural O Estado de S. Paulo**, ano II, n. 88, domingo 2 de julho de 1978.

7 VASCONCELOS, Augusto Carlos de. **O Concreto no Brasil**. São Paulo, Studio Nobel, 2002.

estática de estruturas sujeitas a desgaste levou a discrepâncias e situações de incompatibilidades. Um bom exemplo disso é o caso do arco cruzeiro da igreja da atual cidade de Lobo Leite, ao longo da Estrada Real mineira, substituído por concreto quando as pedras locais ainda podiam ser encontradas com facilidade<sup>8</sup>.

O saudoso Mestre Juca, canteiro autodidata mineiro falecido em 2005, era um dos poucos profissionais que atuavam diretamente na reconstrução de peças degradadas em cantaria na região de Minas Gerais sob estímulo da Escola de Cantaria da Universidade Federal de Ouro Preto. Seu trabalho foi reconhecido internacionalmente e constitui exemplo de qualidade de uma proposta de valorização das artes e técnicas tradicionais<sup>9</sup>.

Os riscos no piso do consistório, resquícios sobreviventes do trabalho manual, são instrumentos úteis para a história das técnicas construtivas usadas no período setecentista mineiro. Elas são indicações sobre a prática e a produção arquitetônica dos mestres canteiros e seus assistentes, pois o risco ou desenho em escala natural das peças de cantaria tem um papel fundamental no processo de elaboração e execução, ou seja, na passagem do plano para a forma final das obras de pedra.

Os blocos mais toscos podem ser usados em murros rústicos, mas o trabalho com moldes os adequa a projetos complexos de cantaria. O esboço mais detalhado envolve o esquadreamento do bloco em ângulos retos e uniformes feitos com auxílio de régua de madeira, moldes, compassos e cinzel. Os riscos ou desenhos são a base do corte, pois assinalam as formas em que devem ser cortadas nas diferentes faces dos blocos de pedra.

Por se tratar de um tema pouco explorado, os próprios responsáveis pela manutenção e salvaguarda do bem cultural desconheciam a importância desse material. O consistório ainda é usado para as reuniões da irmandade uma vez ao mês e o emprego de proteção nos os pés de móveis, longe de demonstrar uma prevenção contra novos riscos, costuma servir apenas como calços contra os desníveis do piso.

As tábuas de madeira parecem ter passado por uma recolocação em ordem diferente da original poucos anos atrás. A limpeza do local com uso de produtos químicos e cera comum não leva em conta a conservação das marcas e sulcos e pode ao longo do tempo modificar as características originais.

Em julho de 2008, foi feito um levantamento parcial de um trecho do piso como amostragem. Devido ao uso contínuo por anos de materiais de limpeza e especialmente de cera comum, a profundidade original dos riscos e sulcos marcados no passado desapareceu. A aplicação da técnica do decalque, ou seja, reproduzir o desenho através de compressão sobre a superfície, não era mais possível. A retirada da cera, todavia, poderia dificultar ainda mais a identificação dos traços antigos. Os sulcos com mais tempo de existência adquiriram uma coloração mais escura pelo acúmulo da cera. Em oposição, os riscos mais recentes retiraram alguns estrados da cera acumulada, tomando uma cor mais clara.

---

8 LEAL, Daniela Viana. A arte da Cantaria ao longo da Estrada Real – as produções do século XVIII no caminho do ouro em abordagens multidisciplinares. **Anais do II Encontro de História da Arte da Unicamp**, Campinas: 2006.

9 PEREIRA, Carlos Alberto; LICCARDO, Antonio; SILVA, Fabiano Gomes da. **A arte da Cantaria**, Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

As fotografias digitais poderiam cobrir toda a extensão e oferecer um registro confiável se feita com os instrumentos adequados para evitar distorções e a angulação pela proximidade. A falta de iluminação natural suficiente na sala do consistório, entretanto, acaba por exigir o uso de iluminação artificial intensa ou flashes. Os reflexos do brilho da cera sobre a madeira impossibilitam a visualização completa e comprometem o resultado final. A solução veio por inspiração da experiência anterior no Convento de Santarém do grupo da arqueóloga portuguesa Maria Ramalho do Departamento de Arqueologia Preventiva e Acompanhamento do Instituto de Gestão do Patrimônio Arquitetônico e Arqueológico do Ministério da Cultura de Portugal<sup>10</sup>. Foram usadas canetas de acetato sob plástico transparente e com auxílio de luz rasante para o levantamento fiel do traço visível em escala natural 1:1.

Na primeira amostra foi usado um plástico grosso e semi-aderente capaz de se adaptar às irregularidades da superfície de maneira a ampliar a fidelidade do levantamento. Entretanto, o acondicionamento desse material, depois de marcado com canetas coloridas era bastante complicado. A aderência do material fazia com que as partes se unissem e a tinta passasse de uma região para outro quanto dobrado. A solução seria não dobrar os módulos de plástico. Isso implicaria a necessidade de diminuição das medidas máximas das unidades, o que levaria a conseqüente ampliação do número de módulos e de suas junções cegas feitas pelo uso da fita adesiva entre cada um deles.

O tamanho da área envolvida deixou claro que uma empreitada solitária demandaria mais tempo do que o liberado pela permissão do uso do espaço alcançada depois de longas conversas e apresentações de atestados e requerimentos.

Em novembro de 2008, foi feito um levantamento abrangente do piso do consistório da Capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto em conjunto com um grupo de alunos do curso de História da Universidade Federal de Ouro Preto e do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas. Foi desenvolvido um Mini-curso aberto e gratuito sob o título: “O Patrimônio Barroco Mineiro e sua Documentação: A capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto”. Organizado pela doutoranda Daniela Viana Leal, os temas a respeito da obra construída foram apresentados em colaboração com os professores Marcos Tognon da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Carlos Alberto Pereira da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), o pesquisador da Universidade Estadual de São Paulo (USP), Rodrigo Almeida Bastos, os pós-graduandos da Unicamp, Juan Carlos Thimótheo, Robson Orzari Ribeiro, Francisco Andrade, Carolina Bortolucci e a graduanda em História pela UFOP Danielle de Fátima Eugenio.

Depois de uma primeira parte expositiva com uso de data show e percurso pela obra interna e externamente, os alunos foram convidados a participar do levantamento sistemático do piso do consistório em três períodos de workshop monitorado.

É preciso destacar a colaboração preciosa dos graduandos de História da UFOP, Natália Casagrande Salvador, Gabriela Berthou de Almeida e dos alunos da graduação em Arquitetura e

10 PEREIRA, Paulo; RAMALHO, M. de Magalhães – Pedra de Traçaria do Convento de S. Francisco de Santarém. In *Revista de Arqueologia Medieval*, nº 5, Stª Maria da Feira: Edições Afrontamento, p. 295-301, 1997; RAMALHO, Maria. *O convento de São Francisco de Santarém – historia e arqueologia de um monumento*. Dissertação de Mestrado em Arqueologia, Universidade do Porto, Porto, 1998.



Urbanismo da Unicamp Mônica Pinesso Cianfarani, Rafaela Mendes de Oliveira, Ronaldo Ferrari Jr., Thalita Carvalho, Carolina Brandão Curi e Vladimir Sicca. Importante também foi o apoio da Secretaria de Cultura de Ouro Preto tão bem representada por sua Diretora de Promoção Cultural Sandra Foschi e sua eficiente e dedicada colaboradora Sidnea Francisca Santos que conseguiu pessoal e graciosamente os aparatos para a iluminação rasante do piso.

Os participantes usaram meias nos pés, receberam canetas próprias para plástico e indicações do método a ser utilizado. Os trabalhos foram interrompidos apenas pelas horas de fechamento obrigatórias da igreja, com atuação em turnos livres dos alunos, sempre acompanhados e monitorados pela organizadora.

A área de cerca de cem metros quadrados foi recoberta com vários módulos quadrados de plásticos comuns, sem aderência. Apesar de não permitir a perfeita fidelidade do levantamento pela formação de rugas e pequenas pregas na superfície, esse material permitiu o uso de módulos, em sua maioria, quadrados de dois metros de lado. Apenas alguns eram de medidas menores para se acomodar às características e necessidades do espaço como cantos e janelas.

As unidades eram ordenadas e marcadas com números e letras de identificação de acordo com sua posição no espaço. As partes eram coladas ao piso com fitas adesivas criando áreas cegas rigorosamente registradas. Cada uma das tábuas foi numerada e identificada também com suas marcas de decadência pelo tempo, rachaduras, furos e pregos usando canetas de cores diferentes das usadas para os demais riscos.

Ao final do levantamento, os módulos de plásticos foram recolhidos, as fitas retiradas e o material levado à Universidade Estadual de Campinas. Em uma sala reservada, os módulos foram fotografados um a um, e registrados com seus respectivos números e letras, sob fundo branco com iluminação homogênea. Depois de transformados em arquivos de imagem, serviram de base para a digitalização e reconstituição completa do piso, com as marcações das tábuas dos riscos e marcas sobreviventes. A passagem inicial em programa de computador AutoCad foi feita pela aluna Monica Pinesso Cianfarani e finalizado pela doutoranda Daniela Viana Leal.

O primeiro levantamento do prof. Benedito L. Toledo localizou nove círculos completos e oito incompletos apenas na parte central do piso do consistório. No levantamento feito em 2008 foi possível localizar muitas outras circunferências e a relação delas com algumas das linhas adjacentes.

O emaranhado de linhas sobrepostas pode ser melhor avaliado com a colocação em níveis distintos através de programas gráficos de computador. As imagens demonstram o uso exaustivo da superfície. Uma das hipóteses é de que as marcas representem, ainda que não todas nem exclusivamente, o resultado do uso de recortes para moldes.

O uso de um determinado método implica em marcas específicas que podem ajudar a compreender melhor os desenhos ou riscos na parede e piso da igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto. Existem diferentes modos de proceder à cópia e ampliação de maquetes na execução da cantaria.

Cada mestre pode ter preferências por uso de moldes, quadrícula, compassos<sup>11</sup>. Linhas paralelas podem ser indicativas do uso de quadrículas enquanto pequenas perfurações poderiam indicar o uso do método dos compassos. Os dois índices são encontrados entre os riscos do consistório.

O uso de círculos concêntricos como os encontrados no piso do consistório da igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto é muito comum, especialmente na produção de elementos vinculados à tradição clássica da arquitetura. As colunas, especialmente com suas bases e capitéis de pedra requerem o desenho de círculos com diferentes tamanhos de raios para garantir a aparência final do conjunto.

Uma das circunferências, a que fez parte da amostragem inicial, forma uma figura com um adendo em cúspide. Logo a seu lado, outro desenho em cúspide semelhante aparece incompleto e invertido. Apesar das formas serem semelhantes, as medidas são diversas o que poderia identificar o uso sobreposto ou a readequação de tamanho dos moldes.

Da mesma forma muitas das figuras são compostas por linhas quase paralelas que podem tanto ser resultado de sobreposição de sulcos ao longo do tempo quanto ser indícios de reiteradas tentativas de adequação.

Na parte próxima do retábulo existem interseções de curvas e retas formando o que parece ser um perfil de peça clássica como os reproduzidos por Cyrillo Wolkmar Machado no fôlio IV<sup>12</sup>.

Essas mesmas imagens aparecem no trecho próximo ao retábulo no piso do consistório da igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto. Essa é a figura que mais chama a atenção pela facilidade de reconhecimento de formas arquitetônicas clássicas. As linhas paralelas que avançam além do encontro com as curvas indicam a forma como o desenho foi executado. A imagem faz parte do vocabulário clássico presente no repertório da maioria dos profissionais da área da construção no século XVIII.

Considerados como documentos, a análise desses traços pode levantar indicações sobre as técnicas utilizadas, os materiais empregados e as diversas influências ali presentes. Eles retratam materialmente a prática da construção setecentista mineira que funcionava em um sistema extremamente particular e diferenciado das tradições européias.

---

11 CAMI, Josepmaria Teixidó i; SANTAMERA, Jacinto Chicharro. **Escultura em Pedra**. Tradução Marisa Costa, Coleção Artes e Ofícios. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

12 MACHADO, Cirilo Wolkmar. **Tratado de arquitectura & pintura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

## TRANSFORMAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO **OPÉRA-COMIQUE** A PARTIR DA **QUERELLE DES BOUFFONS**

Denise Scandarolli<sup>1</sup>

Palavras-chaves: História da música, teatro lírico francês, cultura, estética, *Querelle des Bouffons*.

### **THÉÂTRE DE LA FOIRE: ORIGENS DO OPÉRA-COMIQUE**

O gênero operístico denominado *opéra-comique* tem suas origens nos espetáculos teatrais e de divertimento que eram apresentados nas feiras sazonais de Paris. Por volta da segunda metade do século XVII, época em que esse tipo de espetáculo *Forain* ganha um caráter mais homogêneo, as principais feiras parisienses eram a *Foire Saint-Germain* e a *Foire Saint-Laurent*. A primeira se localizava entre a igreja de Saint Germain de Prés e a Saint Suplice (*rive gauche*) e funcionava entre o início de fevereiro até o domingo de páscoa; a segunda ficava nas proximidades do *faubourg Saint Denis* (*rive droite*) e permanecia aberta entre agosto e outubro. Essas feiras recebiam espetáculos de divertimento como domadores de feras, gigantes, anões, malabaristas, dançarinos de corda bamba, os quais foram dando lugar, ao passar do tempo, a pequenas comédias em prosa ou verso entremeadas por música.

No final do século XVII, essas pequenas peças foram se estruturando e passaram a utilizar como parte musical paródias de árias ou canções conhecidas pelo público, denominadas *vaudevilles*. Devido ao sucesso dessas pequenas peças, os artistas conseguiram o direito de ocupar uma das lojas em cada feira para apresentar seu repertório. Mas, o sucesso trouxe também a reação dos teatros parisienses que detinham os direitos fornecidos pelo rei de representar determinados tipos de peças, a *Comédie Française* e o *Théâtre Royal*, sobretudo porque os espetáculos das *Foires* parisienses recebiam públicos das mais diversas classes sociais, tornando-se concorrência direta aos outros teatros. Assim, no final do século XVII e durante todo o início do século XVIII, essas representações foram alvo de proibições, ora de ter partes cantadas, ora de utilizar bailes, danças, maquinarias e decoração, como reivindicado pela *Comédie Française* (1709), ou de se servir de qualquer forma de diálogo (*Comédie Française* 1710)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Doutoranda em regime de cotutela: Unicamp – História e Paris IV Sorbonne – Musicologia. E-mail: denyscandarolli@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> CAMPARDON, Emile. *Les Spectacles de la Foire depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault, 1877.

Esta última proibição deu origem ao “*pièces à la muette*”, peças mudas, pantomimas acompanhadas de legendas com a letra das paródias escritas em cartazes, os quais eram erguidos pelos comediantes com o intuito de que o público cantasse os versos acompanhados pela orquestra. Dessa forma, eles fugiam da proibição de não haver nenhum tipo de diálogo e nem partes cantadas, pelos artistas, durante toda a peça. A estratégia para contornar a proibição foi fonte de grande sucesso e, por consequência, de maior difusão desses espetáculos entre a população.

Em 1714, Catherine Baron e Gauthier de Saint-Edme, famosos artistas *forains*, obtiveram a autorização do governo para abrir seu espetáculo com o nome de *Opéra-comique*, mas só em 1715, que esse termo aparece designando uma peça, a *Télémarque*, de Lesage, paródia de uma ópera de Destouches.

Entre as proibições integrais de representação dos espetáculos do *Opéra-comique* nas feiras parisienses em 1719, 1722-23, 1745-1751 (depois do sucesso dos espetáculos com a direção de Jean Monnet e Favart como autor), o estilo das peças representadas nas *Foires* ia se estruturando. Assim, aparece em 1753, a primeira ópera com música integralmente original, “*Des Troqueur*” de Dauvergne e libreto de Vadé, e em 1757 se define o termo *comédie mêlée d’ariettes* pela ópera “*Peintre Amoureux*” de Duni com libreto de d’Anseaume.

Mesmo com o sucesso de público, e com o aprimoramento das composições, o *Théâtre de la foire* padecia por não deter os privilégios de funcionamento garantido pelo governo, então, outra vez, em 1745 ele é novamente fechado.

### A “*QUERELLE DES BOUFFONS*” E O “*OPÉRA-COMIQUE*”

Depois de seis anos de ausência, em 1752 Jean Monnet e Favart conseguem reabrir o *Théâtre de l’opéra-comique*. Esse ano ainda é marcado por importantes mudanças e reconfigurações das artes na França. Além do teatro de *opéra-comique*, em 1752 chega à Paris uma trupe de artistas italianos, que tinham como repertório a ópera buffa. Depois de 1697, em que Louis XIV os expulsou, nenhuma outra trupe italiana voltou à Paris até 1752, apenas artistas isolados, principalmente compositores e alguns cantores. Com essa ausência de quase 60, os ouvidos franceses não estavam habituados ao que se vinha produzindo como espetáculo na península itálica, ficavam fechados dentro de sua própria certeza estética que no teatro lírico se expressava pela *Tragédie em musique*.

É exatamente o choque provocado pelo “novo” ou “diferente” trazido pelos italianos aos espectadores franceses que abre a discussão conhecida como “*Querelle des Bouffons*”. Essa querela é considerada como um divisor de águas no que tange à produção e à estrutura do teatro lírico produzido na França<sup>3</sup>. Em linhas gerais, o desencadeador de toda a discussão estética em torno do modelo francês de teatro foi a apresentação, em 1752, da ópera intitulada *La Serva Patrona*, de Pergolese, pela trupe italiana dos “*Bouffons*”.

No entanto, essa querela é o cerne do questionamento à respeito da linguagem predominante

<sup>3</sup> Sobre a *Querelle des Bouffons* ver: FABIANO, Andréa. *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS editions, 2005; POULET-MALASSIS, Auguste. *La Querelle des Bouffons*, Paris, Nabu Presse, 2010.

do teatro musical francês, seguidor das regras da dramaturgia da poética clássica<sup>4</sup>. Na metade do século XVIII, esse sistema entra em crise: crise poética do modelo clássico, crise institucional da *Academie Royal de Musique*, crise da recepção devido às mudanças da exigência do público<sup>5</sup>. Nesse contexto de fragilidade e transformação, o debate sempre latente e nunca terminado entre os simpatizantes da ópera francesa e os da ópera italiana ganha uma amplitude inesperada, tendo como um dos seus resultados a publicação de 60 cartas e panfletos, os quais versavam a tendências políticas, por vezes mais que estéticas<sup>6</sup>.

Um dos textos que iniciam toda a discussão é a *Lettre sur Omphale*, de Grimm, seguida de muitas outras manifestações de apoio ou reprovação a seus argumentos, como foi a estréia da ópera em um ato *Le Devin du Village*, de Rousseau, a *Lettre à une dame*, de Holbach, *Au petit prophète*, de Diderot. As opiniões se diziam críticas à estética do teatro lírico francês ou se configuravam como apoio ao mesmo, apoios voltados a uma visão que ligava o teatro a questões maiores de nacionalidade.

Posicionado do lado que apoiavam a necessidade da reforma lírica francesa, Rousseau define os dois lados da “*Querelle*” como sendo um mais inflamado, mais numeroso, composto de pessoas importantes, dos ricos e das mulheres, apoiavam a música francesa (lado do Rei – *Le coin du roi*); o outro, mais vivo, mais seguro, mais entusiasmado era composto de verdadeiros conhecedores, de pessoas de talento, de homens com genialidade (lado da rainha – *Le coin de la reine*)<sup>7</sup>. Com o tom dado por Rousseau nessa afirmação não é difícil constatar que a dimensão das discussões não se centravam só no campo político das artes, como também no político<sup>8</sup>.

Embora haja dimensões políticas maiores, é possível resumir a crítica feita à música francesa em três pontos, cujo denominador comum é a busca pela simplicidade e pelo “natural”. 1. A falta de simplicidade da música (no que diz respeito à escritura, ao acompanhamento, às estruturas) e do texto na exposição da ação; 2. A falta de realismo (dança não integrada à ação, decoração muito sofisticada); 3. Separação insuficiente entre o recitativo e a ária. E elas se desenrolam em múltiplas outras questões mais específicas, como a discussão sobre os formatos das arias e recitativos.

No entanto, desde sua origem a “*Querelle*” se apoiou sobre a oposição incongruente de dois gêneros que, por vocação, não tinham nenhum ponto em comum: a *tragédie en musique*, e sua pesada concepção (tendo como ponto de referência *Omphale* de Destouche), e a *opera buffa*, proveniente de *intermezzi* cômicos integrados à *opera seria* e que colocava em cena personagens burgueses e populares. Silvie Bouissou tenta entender essa incongruência argumentando que provavelmente o público e os “eruditos” da época associavam a *opera buffa* à ópera italiana e a *tragédie en musique* à ópera francesa, e afirma que, em 1752, ainda não existia na França um gênero equivalente à *opera buffa* e que o *opéra-comique*

4 KINTZLER, Catherine. *Poétique de l'opéra français*, Paris, Minerve, 1991.

5 FABIANO, Andréa. *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS éditions, 2005.

6 COOK, Elisabet. Verbete: “Querelle des Bouffons”, in *New Grove Dictionary of Opera*, éd. Stanley Sadie, London-New York, Macmillan-Grove, 1998.

7 ROUSSEAU, J. J., *Confessions*, Paris, Flammarion, 1968, t.2, p. 134.

8 ISHERWOOD, Robert, “Nationalism and the Querelle des Bouffons”, in *D'une opéra à l'autre: Hommage à Jean Mongrédien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.



buscava ainda suas especificidades<sup>9</sup>.

Todavia, com base no contexto geral pode-se pensar também que, apesar de parecer incongruente a oposição entre esses estilos de espetáculos, aos olhos das personagens da querela era muito mais coerente comparar dois gêneros “legítimos” pelo reconhecimento do governo e pela posição social conquistada, do que uma arte menor, produzida por comediantes em teatros improvisados nas feiras sazonais. Ao contrário dos espetáculos oferecidos no *Théâtre de la Comédie Française* e no *Théâtre Royal*, os *vaudevilles*, apresentados nas Feiras, eram classificados como “híbrido” por misturarem textos falados e trechos musicais não originais, e considerados inferiores – “*basse*” – pelos frequentadores dos teatros oficiais.

Assim, a não consideração do gênero *opéra-comique* como possível escape para a questão estética do estilo francês está mais relacionada à sua posição na hierarquia dos teatros na sociedade parisiense do período, do que por ele ainda não estar totalmente estruturado, já que nesse período os elementos principais de definição do gênero estavam presentes nesse tipo de composição.

Apesar do monopólio da *Comédie Française* e do *Théâtre Royal* sobre os espetáculos franceses e seus elementos (dança, maquinaria, canto, orquestra, cenários...) irem à contramão dos direitos do teatro de *opéra-comique* de se apresentar, esse teatro ainda sofria o peso de suas origens. Um exemplo é uma das passagens do *Petit Prophète du Boehmischbroda*, onde Grimm fala do *opéra-comique* nesses termos: “E você correrá na excitação de seu espírito, a um espetáculo que me desagrade, e você o chamará, na estupidez de seu entendimento, *Opéra-comique*, no entanto não é uma ópera, não é cômica, você terá a infelicidade desse espetáculo te agradar, e você deixará seus Dumesnils e seus Dangevilles, seus Grandvals, seus Sarrasins e seus Armands por “*des l’Ecluses et des Ratons*”. E os *Vaudevilles* grosseiros e libertinos será a delícia de sua alma, e você o achará delicado<sup>10</sup>.

Entretanto, bem antes da “*Querelle*”, já se colocava o problema da perda do gosto musical nos teatros franceses. Desesperados pelo sucesso comercial das *Foires* e pela instabilidade financeira da *Académie royale de musique*, os intelectuais lamentavam o que eles classificavam como o mau gosto do público parisiense, passando a comédia em *vaudeville* a servir como uma forma de bode expiatório. Na verdade, desde 1745, ano em que o *Théâtre de la Foire* foi fechado, a *Lettre de Madame\*\*\* à une de ses amies sur les spectacles et principalement sur l’opéra-comique*, faz más considerações à respeito do teatro *forain*. Esse texto é uma narrativa ficcional em forma de carta de uma dama que, indo assistir os espetáculos da *Foire* pela primeira vez, se chocou pela indecência do espetáculo, “o que os estrangeiros que vem à Paris deverão pensar de nossos costumes depois de ver um espetáculo como tal?” e continua dizendo que espera que considerem as sensatas reflexões encontradas em sua carta e que “impeçam a continuação de um mal que pode causar a ruína dos costumes e a perda do bom gosto”<sup>11</sup>.

9 BOUSSOU, Silvie. “Vaudeville et distanciation dans l’opéra-comique des années 1750”, *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS editions, 2005.

10 GRIMM, *La Querelle des Bouffons*, texto de panfletos com introdução, comentários e index de Denise Launay, Genève Minkoffim 1973, t. I, p. XIV.

11 *Lettre de Madame\*\*\* à une de ses amies sur les spectacles et principalement sur l’opéra-comique*, s.l., s.n., 1745, p. 5-6.

Em contrapartida ao julgamento negativo do gênero *forain*, o *vaudeville*, como forma, é considerado pelos participantes da querela como produto genuíno da cultura francesa. No verbete “vaudeville” do *Dictionnaire de musique*, Rousseau o define como “uma espécie de poema particularmente dos franceses”<sup>12</sup>. Tal afirmação já se encontrava no prefácio do *Théâtre de la Foire*, de Lesage e d’Orneval, publicado ainda em 1721, cujo trecho enfatiza que o *Théâtre de la Foire* “se caracteriza pelo *Vaudeville*, espécie de poesia particular dos franceses, estimada pelos estrangeiros, amada de todo mundo, e o mais adequado de todos a fazer cumprir as projeções da mente, a reforçar o ridículo, a corrigir os costumes”<sup>13</sup>. Já Boileau descreve os *vaudevilles* como uma ligação de poemas em boas palavras bastante férteis, “le français né malin, forma le vaudeville”<sup>14</sup>. Mesmo Favart tenta, em 1752, atribuir ao gênero uma origem nacional anterior à dramaturgia musical italiana dizendo que “esse espetáculo, tão análogo a uma base cômica, à genialidade musical que caracteriza a Nação, seguramente precede as óperas bufas italianas”<sup>15</sup>.

### A DEFINIÇÃO DE UM GÊNERO DE ÓPERA

Apesar de tudo, os questionamentos que opunham a ópera buffa italiana, cujo cômico não era nem aquele dos *vaudevilles* e nem o satírico imaginado por Rameau com *Platée*, e a ópera trágica apresentada pelo *Théâtre Royal*, abrem espaços importantes para o desenvolvimento e sedimentação do gênero *opéra-comique*, até então marginalizado<sup>16</sup>.

Mesmo com a depreciação sofrida pelo gênero *opéra-comique* em *vaudeville*, foi ele quem mais se modificou a partir das discussões levantadas pela *Querelle des Bouffons*. Por esse motivo a afirmação de Vendrix de que o *opéra-comique*, considerado de um ponto de vista estritamente teórico, se apresenta como o lugar ideal de reação à tradição francesa<sup>17</sup>.

Como margem das artes teatrais francesas e gênero “híbrido”, mesclando texto falado e partes musicais, ele se configura como espaço de liberdade, e assim, de experimentação. Mas, como quase nenhum texto teórico consagra um lugar de importância para o *opéra-comique*, no decorrer do século XVIII os elementos da poética do gênero ficam mal definidos, pelo menos até Marmontel que, por outro lado, não deixa de determinar que a definição de uma poética do *opéra-comique* revela-se a partir de um comportamento anacrônico que só pode se apoiar sobre elementos esparsos buscados em fontes

12 ROUSSEAU, J. J., verbete : “Vaudeville”, *Dictionnaire de la musique*, in *Œuvres complètes*, vol. 5, éd, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995.

13 LESAGE, Alain-René e D’ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire ou l’Opéra-comique*, Genève, Slatkine reprint, 1968 (Paris, gandouin, 1721-1737), vol. I, p. 8.

14 BOILEAU, “Art poétique”, in *Œuvres*, éd. Sylvain Menat, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, vol. 2, p. 97.

15 FAVART, *Theatre de M. Farvart, ou Recueil des comédies, parodies et opéras-comiques qu’il a donnés jusqu’à ce jour*, Paris, Duchesne, 1763, t. I, préface, p. VI.

16 COUVEUR, Manuel; VENDRIX, Philippe. *L’opéra-comique en France au XIX siècle*, Liege, Madarga, p. 230.

17 VENDRIX, Philippe. *Op. cit.*, p. 273.

heterogêneas.

Sendo considerados gênero menor, esses espetáculos *forains* de *opéra-comique* não sofreram definições institucionalizadas de forma, como ocorria com os outros teatros (*Théâtre Royal* – peças totalmente cantadas; *Comédie Française* – peças totalmente declamadas). Sem a delimitação da forma da peça, as variações em cada criação propiciaram o desenvolvimento de outras estéticas, enriquecidas com referências múltiplas, as quais não passavam pelas portas de entrada dos teatros oficiais.

Por outro lado, as críticas sobre a música francesa levantadas pelos debates da *Querelle des Bouffons* abriram espaço político para a expansão do *Théâtre de la foire*, cujas récitas deixaram de ser proibidas pelos ensejos dos teatros do “rei”.

A abertura para a representação musical e teatral em outros espaços também proporcionou a união entre o *Théâtre de la foire (de l'opéra-comique)* e a companhia italiana. A fusão propiciou a legalização da companhia e do gênero de espetáculo, além da aquisição de um teatro próprio, fora das *Foires*, tornando possível a continuidade das apresentações durante o ano todo, pois não dependiam mais dos períodos de realizações das feiras. No palco essa fusão mesclou os dois repertórios e musicalidades levando, aos poucos, os *vaudevilles* a darem lugar às *ariettes* dentro das composições, pois eles começaram a se chocar com o desenvolvimento dramático do gênero.<sup>18</sup> E, é justamente o posicionamento dramático do *opéra-comique* um dos elementos que mais caracterizam sua modificação: a escolha de temáticas “sérias” e não mais paródicas, escolhas de temáticas de caráter sentimental, desenroladas no meio popular, afastando-se das fabulas e das *arlequinades*<sup>19</sup>.

Dessa forma, após a *Querelle des Bouffons*, o espetáculo antes marginalizado, passou a ser o lugar de reflexão e estratégias das mais ricas e múltiplas que obtiveram êxito no desenvolvimento das idéias dramático-musicais francesas, e fonte de discursos filosóficos sobre essa arte, como se encontra em textos de Rousseau e Diderot<sup>20</sup>, entre outros. É em vista disso que Vendrix ressalta que jamais na história de um gênero lírico, teóricos do teatro e da música se depararam com a força de proposição de um modelo ideal<sup>21</sup>, como acontece no *opéra-comique*.

18 COUVEUR, Manuel; VENDRIX, Philippe, *op.cit.*, p. 268.

19 FABIANO, Andrea. *La “Querelle des Bouffons” dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, CNRS éditions, 2005, p. 20.

20 Em *Le neveu de Rameau*, Diderot faz uma análise profunda sobre o teatro do *opéra-comique*.

21 VENDRIX, Philippe. « Utopistes et visionnaires : réflexions sur l'idéal des théoriciens de l'opéra-comique », *Gretry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liege, Madarga, p. 221.

## ENTRE A CIDADE REAL E A CIDADE IDEAL: AGENTES E REPRESENTAÇÕES DE MARIANA –MG (1711-1808)

Diogo Fonseca Borsoi<sup>1</sup>

Palavras-chave: urbanização; Minas Gerais; Período colonial; Câmara Municipal.

### INTRODUÇÃO

Grande parte a bibliografia recente a respeito da história das cidades brasileiras tem se apoiado em fontes de origem iconográfica ou cartográfica. Os primeiros pesquisadores a lançarem mão destas fontes foram Nestor Goulart Reis Filho em “Evolução Urbana no Brasil” (1968) e Paulo Ferreira Santos em “Formação de Cidades no Brasil Colonial” (1968). Ambas as obras citadas estão inseridas em uma discussão acerca da morfologia dos núcleos coloniais brasileiros, a qual é iniciada por Sérgio Buarque de Holanda em um ensaio intitulado *O Semeador e o Ladrilhador* que compõe o livro *Raízes do Brasil* (2005). Nesta obra, A urbe tem um papel racionalizador e colonizador, que destoa do perfil *aventureiro* do português, preocupado com o enriquecimento fácil, sem vínculos duradouros com os lugares onde passava. Suas cidades seriam semeadas pelo litoral sem compromisso; sua forma foi ordenada pelo relevo e sua construção se deu sem “nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra desleixo” (HOLANDA. 2005, p.110).

Reis Filho e Santos vão matizar esse quadro construído por Holanda e, neste contexto, as fontes cartográficas vão ser importantes neste projeto, pois é através delas que se começou a construir uma nova interpretação, a qual afirmaria que tais núcleos não seriam tão “desleixados” como afirmaria Holanda. Estes, por outro lado, teriam uma certa ordem registrada nos mapas e croquis coloniais.

A corrente que defende a existência de uma ordem para os núcleos coloniais foi denominada de “paradigma da ordem” por Torrão Filho (2003, p.127) e também se encontra expressa em outros termos como *planejado*, *artificial* ou *formal*. Essa interpretação vai ter seu ponto máximo na obra de Roberta Marx Delson que lança o estudo intitulado de *Novas Vilas para o Brasil-Colônia* (1997) pouco mais de uma década depois das obras de Reis Filho e Santos. Este trabalho, focalizando o século XVIII, complementa

<sup>1</sup> Mestrando em Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e docente do SENAC São Paulo Unidade Taubaté.

as análises de Reis Filho, cujo recorte vai até 1720. Delson, através de uma pesquisa elaborada acerca da cartografia setecentista, afirma categoricamente que a Coroa portuguesa tinha um projeto sistemático de implantação e planejamento de vilas e cidades no século XVIII. Para a autora, a Coroa portuguesa, na retaguarda da iniciativa privada de colonização do interior, impôs sua autoridade pela implantação de cidades rigorosamente planejadas em áreas remotas da colônia.

Dentro de estudos com enfoque mais regional, tais ideias vão ser aplicadas para o caso mineiro somente na década de 1990 com os trabalhos de Cláudia Damasceno da Fonseca. Para ela, a implantação de traçados em xadrez, levada a cabo pelos engenheiros militares portugueses, fazia parte de “uma política urbanizadora mais agressiva, visando controlar mais diretamente não somente as cidades reais e sedes das capitâneas, mas todas as aglomerações, em todos os níveis e regiões, a fim de conter a dispersão da população” (FONSECA, 1998, p.43). Em conformidade com os últimos estudos citados, Fonseca lança mão de documentação cartográfica para construção de suas assertivas. É através de projetos do engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim que a autora vai afirmar que Mariana é expressão dessa tentativa de controle da Colônia feita pela Coroa portuguesa através da imposição de traçados retilíneos.

As obras apresentadas vão eleger a cartografia como fonte principal para compreensão dos núcleos coloniais, pois é a através dela que tais pesquisadores puderam captar os projetos, planos e intenções dos engenheiros militares portugueses quanto à linearidade de tais núcleos.

Os documentos cartográficos sobre os núcleos coloniais brasileiros de forma geral e, em particular, os arraiais e as vilas mineiras são, em grande parte, produzidos por representantes diretos da Coroa portuguesa chamados também de engenheiros militares lusitanos. Essa documentação vai ser largamente utilizada pelos defensores de uma certa regularidade para os traçados urbanos setecentistas, pois é através destas fontes que tem sido possível encontrar intenções de ordenar tais núcleos.

Por outro lado, pesquisas recentes têm investigado outros aspectos das cidades coloniais que não eram trabalhados sistematicamente na literatura acadêmica até então. Uma série de trabalhos vem reformulando a tendência apresentada na bibliografia acima e propondo novas abordagens. No *paradigma da ordem* até então discutido, subjaz um conceito específico de regularidade, caracterizado por Bastos (2007, p.30):

pela geometria uniforme no traçado retilíneo de arruamentos e praças; geometria esta que representaria uma proposição racional do homem, resultante da necessidade de se alcançar uma espécie de “ordem” prefigurada pelo número, pela constância, pela repetição e pela previsibilidade

Nesse sentido, Reis filho propõe uma revisão do conceito de regularidade apresentado, afirmando que também pode havê-la “quando em um processo podemos observar séries de eventos, com a repetição de determinadas características” (REIS FILHO, 1999, p.19).

Essa reformulação abre uma nova chave de leitura dos núcleos urbanos coloniais ibero-americanos, pois nos permite criar um olhar que contemple não só planos prévios produzidos pelos



agentes da Coroa portuguesa e registrados em mapas, croquis e ordenações, mas também uma *prática* (CERTEAU, 1985) de produção espacial mais ampla, abrangendo outras formas de organização espacial levadas a cabo por diversos agentes interventores nos núcleos urbanos e registradas em um *corpus* documental igualmente amplo.

Neste sentido, para a atual cidade de Mariana, destacam-se pelo menos dois outros agentes interventores da cidade que tiveram um papel importante na dinâmica espacial deste núcleo: A Câmara municipal e os próprios cidadãos. Ambos foram interventores nos planos e intenções dos engenheiros militares e tais intervenções podem ser encontradas na documentação desta própria Câmara principalmente em editais, posturas, petições e ordenações.

A documentação oriunda dos engenheiros militares fornece uma visão *panorâmica* da cidade, na qual inúmeras práticas permanecem encobertas. Reduzindo a escala de análise, no patamar onde a cidade perde a unidade, pode-se verificar outro universo dinâmico de cidadãos “cuja as redes [...] avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços [...]” (CERTEAU, 1994, p.171). Caminhando, construindo, demolindo e refazendo a cidade, o universo das práticas fornece uma realidade bem distinta das registradas nos desenhos cartográficos ou iconográficos. Diz Certeau (1994, p.174):

A linguagem do poder “se urbaniza”, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. A cidade se torna tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir

Tendo essas idéias em foco, A proposta do presente trabalho é relacionar a documentação cartográfica publicada por Reis filho (2001) sobre a cidade de Mariana-MG com dois estudos de caso oriundos de uma documentação camarária existente no Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana (AHCMM) entre 1711, data de elevação do Arraial de Nossa Senhora do Carmo ao posto de Vila, até 1808. Os acórdãos, as posturas e os editais da câmara municipal de Mariana se apresentam como documentação interessante para compreender a dinâmica que configurou a morfologia urbana desta cidade. O cruzamento da cartografia existente com a documentação camarária possibilita ao pesquisador observar o seu objeto de estudo através de diversas escalas e, assim, absorver melhor a dinâmica do processo urbano que a cartografia, muitas vezes, não registra.

## **A DINÂMICA DE PRODUÇÃO URBANA DE MARIANA - MG**

Em relação ao ordenamento urbano, pode-se perceber que, na organização espacial de Mariana, pelo menos duas ordens distintas atuaram: a Coroa portuguesa, por seus engenheiros militares, e as câmaras municipais, na figura dos almotacés. Esses dois poderes tiveram responsabilidades distintas, embora complementares, no controle e ordenamento do núcleo.

Os engenheiros lusitanos atuaram com projetos já implantados em outros lugares da colônia (DELSON, 1997) e reformas que envolveram o núcleo urbano, priorizando aspectos formais de cunho dito *geométrico*. Paralelamente, as câmaras, embora sejam desdobramentos do sistema político-fiscal lusitano, eram administradas pelos *homens bons* das vilas e assumiam formas próprias na conformação e fiscalização da produção espacial, tentando implantar mecanismos de controle baseados na resolução de problemas cotidianos, consolidando costumes e soluções para problemas urbanos, divulgados em posturas e editais apregoados nos pontos públicos da cidade.

Os procedimentos de organização espacial levados a cabo pelos membros da Câmara atingiam cidadãos já instalados. Na Figura A, na parte destacada como Caso 1 no mapa, em 1744, José Pereira da Costa envia uma petição aos membros do conselho contra a desapropriação dos fundos de sua casa, pedindo uma reavaliação, pois o dito lugar é “onde tem cozinha, senzala e estrebaria, e serventia dos fundos das suas casas por onde se pretende fazer a nova ponte” para o bairro de Santana. . Na argumentação de José Pereira, a reavaliação do lugar se fazia necessário devido à grande pobreza em que o mesmo se achava e por ser desde 1737 “tesoureiro da Bulla” sem que ele tivesse lucro algum com essa ocupação. Algum tempo depois, os oficiais da Câmara reavaliaram os fundos da casa de José Pereira e informaram:

em conformidade da ordem de Vm.os a respeito do requerimento do suplicante [?] a paragem examinada está [corruído] [em] [con]formidade av. do o que o suplicante alega, [...] a tempo que fazendo-se a ponte mais acima [possível] se rematará por menos a dita obra seguindo-se, assim, a este senado menos despesa [...](AHCMM, 1744, cód. 705, fl.29)

É possível perceber que houve impasse entre a Câmara e cidadãos, na instalação da infraestrutura urbana, fazendo a primeira reconsiderar suas ações, devido à reivindicação do dito cidadão. Partindo da hipótese de que a Câmara seguia as orientações registradas na carta cartográfica acima, podemos afirmar que a posição da ponte teve que ser alterada para atender as reivindicações de José Pereira já residente no local onde de construiria a ponte.

No Caso 2, destacado no mapa da Figura A, em 1795, os membros do Conselho, em virtude das obras na praça do chafariz, explicam:

acordão que visto fazer, e regular a praça principal desta cidade vulgarmente chamada de largo do chafariz a casa de dona Joana Jacinta Claudia situada em um dos ângulos da dita praça por correr para o centro desta fora do [nível], ou termo, em que vem, [ou está] o outro ângulo correspondente, aonde é casa do falecido João Gaspar de Faria ou dona Rita Eufria, e ser necessário tirar semelhante obstáculo, o que nunca pode efetuar-se, por [ser] necessário indenizar a proprietária do valor da dita casa, e não o permitindo até o que o empenho dessa câmara agora, que a dita proprietária se ofereceu a ceder o terreno respectivo somente com a condição de ser e fazer armar a casa, que nele tem para os fundos da mesma em forma, que venha [vizinhar] diretamente com o outro referido ângulo, que foi esquina para a rua de São José, cuja obra fica cômoda a este senado pela sua menor despesa, obtendo-se assim [perten.o] de regular e a formosear a praça, como se obriga a fazer, eram esses motivos bastantes para se mandar pôr, como de fato se por em braça

a obra da demolição, e mudança da dita casa por conta do mesmo senado na conformidade das condições respectivas, e tão bem mudar-se o chafariz que está na dita praça por desembaraçá-la encostando por [pouco?] na da [frente] a um lado dela, não permitindo outro sim a figura do dito chafariz, com a do de sua situação (AHCMM, 1795, cód. 209, fl.132. Grifos nossos)

Pode-se perceber também que havia, entre os conselheiros da Câmara, a intenção de conformar o espaço da praça do chafariz, de modo a deixá-la com algum rigor *geométrico*. Como se dá a entender, a casa de Joana Jacinta tinha sido um empecilho, há algum tempo, para as obras na praça, que só foram lançadas depois da concessão do terreno pela proprietária.

## CONCLUSÃO

A Figura B mostra a “Plãta da cidade de Mariana” provalmente produzida em meados do século XVIII e uma planta atual do Centro Histórico da mesma cidade. Comparando o traçado atual com a “Plãta da cidade de Marianna” nota-se uma disparidade quanto à retilinearidade dos traçados.

Como foi mostrado, uma explicação para esta diferença repousa na reformulação do conceito de regularidade levada a cabo por trabalhos recentes. Tal conceito tem sido pensado não somente como sinônimo de proporcionalidade e utilização de ângulos retos, mas também como repetição de determinadas características, abrindo novas chaves de leituras para morfologia urbana colonial.

Outro ponto que deve ser considerado é o estudo dos diversos agentes que promoveram intervenções nos traçados dos núcleos com destaque para as câmaras. O estudo dos documentos camarários, como foi mostrado, possibilita uma leitura dinâmica da cidade, explicitando os acordos, conflitos, e negociações que havia entre uma cidade ideal e uma cidade real.

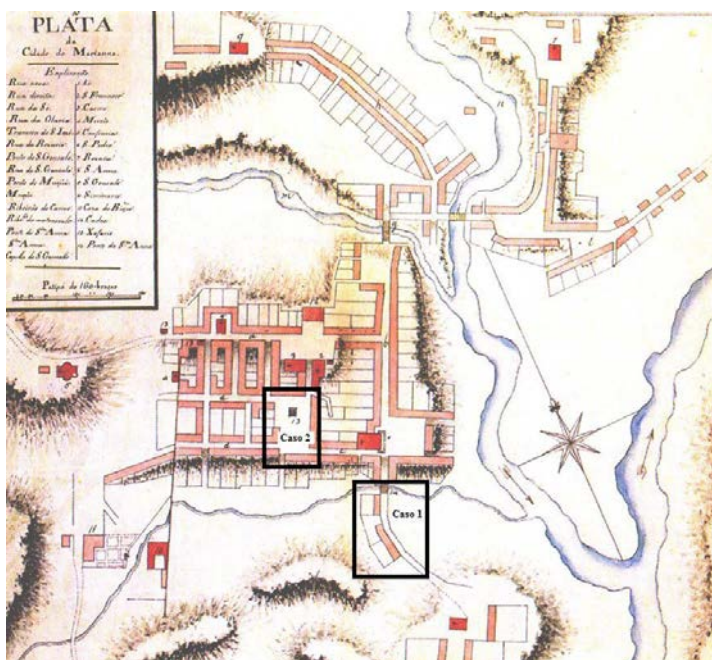


Figura A: “Plãta da cidade de Mariana” (meados séc. XVIII). In Arquivo Histórico do Exército/RJ. (*grifos nossos*).

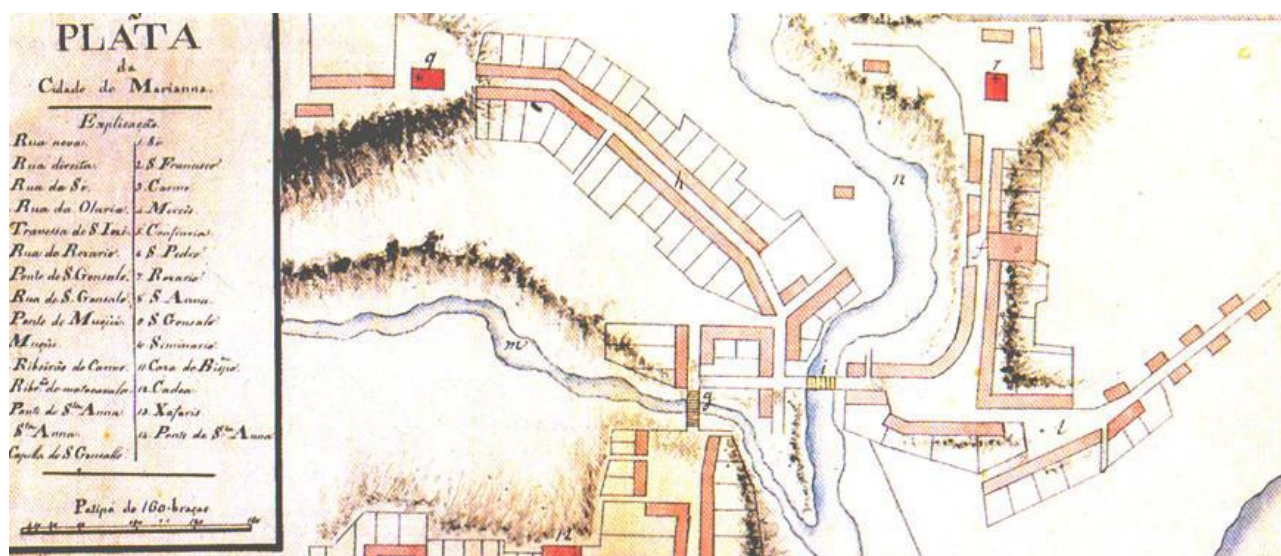


Figura B: Comparação entre a Planta atual do centro histórico de Mariana. (In: Inventário Monumental de Ouro Preto e Mariana. FMG/IPHAN) e “Plãta da cidade de Mariana” (meados séc. XVIII). In Arquivo Histórico do Exército/RJ.

## BIBLIOGRAFIA

### Documentos:

Arquivo Histórico Municipal de Mariana (AHMM):

Códice 705, folha 29;

Códice 209, folha 132;

### Livros, artigos, teses e dissertações

BASTOS, Rodrigo de Almeida. *A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

BASTOS, Rodrigo de Almeida. O decoro e o urbanismo conveniente luso-brasileiro na formação da cidade de Mariana, Minas Gerais, meados do século XVIII. Publicado na *Revista Barroco*, n. 19, maio/2005, pp. 273-295.

BASTOS, Rodrigo de Almeida. Regularidade e ordem nas povoações mineiras no século XVIII. *Revista do IEB*. n.44, fev 2007. p.27-54.

CERTEAU, Michel de. Teoria e método no estudo das práticas cotidianas. *Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano*. São Paulo: FAU/USP, 1985.p.3-19.

CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano*.1.Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes,1994. 12ª Edição.

DELSON, Roberta Max. *Novas Vilas para o Brasil-Colônia*. Planejamento Espacial e Social no Século XVIII. Brasília: Alva-ciord, 1997.

FONSECA, Cláudia Damasceno da. *Des Terres aux Villes de l'or*. Pouvoir et territoires urbains au Minas Gerais (Brésil, XVIIIe siècle). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.



- FONSECA, Cláudia Damasceno. *Mariana: Gênese e transformação de uma Paisagem cultural*. Belo Horizonte: Instituto de Geociências da UFMG, 1995. (dissertação de Mestrado).
- FONSECA, Claudia Damasceno. O espaço Urbano de Mariana: sua formação e suas representações. In *Termo de Mariana. História e Documentação*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1998
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995. 26ª Edição.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999 (cadernos do LAP, 30).
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Evolução Urbana no Brasil*. São Paulo: Editora Pioneira, 1968.
- REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial*. Editora: EDUSP, 2001.
- ROLNIK, Raquel. *A cidade e a Lei*. Legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 1997.
- SANTOS, Paulo Ferreira. *Formação de Cidades no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- TORRÃO FILHO, Amilcar. Um texto fundador e as raízes de uma interpretação: Sérgio Buarque de Holanda e a desordem Pitoresca da cidade colonial. *Politéia: História e Sociologia*, V.3 n.1. Vitória da Conquista: 2003. p.113-132.
- TORRÃO FILHO, Amilcar. *Paradigma do caos ou cidade da conversão? a cidade colonial na América portuguesa e o caso da São Paulo na administração de Morgado de Mateus (1765-1775)*. Campinas: UNICAMP, 2004. (dissertação em História)



## VOCABULÁRIO LANDI: UM ALBUM DE ORNAMENTOS PARA BELÉM

Domingos Sávio de Castro Oliveira<sup>1</sup>

Palavras-chave: ornamento, século XVIII, arquitetura, Belém, Landi

### APRESENTAÇÃO

A arquitetura da Belém do Grão Pará da segunda metade do século XVIII é pontuada pela obra do arquiteto italiano Antônio José Landi<sup>2</sup> responsável pelo projeto e construção ou reforma de edificações que marcam a paisagem da cidade até os dias atuais.

A formação de Landi na Academia Clementina de Bolonha, da qual também foi professor, propiciou-lhe o contato com um grupo de artistas, os Galli da Bibiena, famosos arquitetos e cenógrafos, cuja linguagem e repertório ornamentais influenciaram sua produção, o que pode ser visto nos desenhos que produziu para edificações em Belém. A linguagem bibienesca, considerada uma variação mais flexível do rococó, ou *barrochetto*, recusou a rigidez das ordens da arquitetura clássica e privilegiou a imaginação decorativa.

A arte bolonesa tem, nessa época, um dos momentos mais produtivos com o uso da pintura de quadratura nos interiores de seus edifícios. Essa técnica, utilizada entre os séculos XVI e XVIII, consistia de afrescos de desenhos de perspectivas ilusionistas.

Embora a obra de Landi construída em Belém apresente apenas um exemplo<sup>3</sup> de pintura de quadratura – na Igreja de São João Batista – ele empregou vários ornamentos usados nos trabalhos clementinos e os adaptou às obras de argamassa.

<sup>1</sup> Mestrando em Artes- PPGArtes – UFPA/ICA - Arquiteto. dscoliveira2008@gmail.com.

<sup>2</sup> Sobre a vida e a obra de Landi consultar: **GIUSEPPE Antonio Landi - o Bibiena do Equador**. Universidade Federal do Pará. Disponível em: [www.forumlandi.ufpa.br/PT/index.html](http://www.forumlandi.ufpa.br/PT/index.html). Acesso em: 10 nov 2010 e **MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. Antonio José Landi (1713-1791): um artista entre dois continentes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.**

<sup>3</sup> É possível considerar um segundo exemplar de quadratura de autoria de Antônio Landi no altar-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, entretanto o tema ainda precisa de investigação.

Landi foi contratado pelo governo português como “desenhador”<sup>4</sup> para registrar a viagem da Comissão Demarcadora de Limites ao interior da região Amazônica. Antes de viajar para o Brasil, entretanto permaneceu em Portugal, entre 1750 e 1753, aguardando a partida. Durante a viagem, o artista se destacou pelas habilidades como arquiteto e, ao retornar a Belém, a capital, aí fixou residência e passou a ser chamado para desenvolver projetos de reforma e construção de edificações para a cidade e para o interior.

Com a chegada da Comissão e a fixação de Landi na cidade, alguns edifícios foram construídos como o Palácio dos Governadores e a Igreja de Santana, outros, reconstruídos como a Igreja de São João Batista e o Hospital Real (atual Casa das Onze Janelas) e outros, concluídos como a Igreja da Sé.

Ao analisar a bibliografia publicada sobre Landi, observa-se uma variação no que diz respeito à classificação de seu estilo artístico. É objetivo desse trabalho, através de um estudo sistematizado dos ornatos utilizados pelo arquiteto, perceber seu vocabulário ornamental e fornecer então fundamentos para a classificação de sua arte no universo setecentista, tendo em vista que o ornato, sua presença ou sua ausência, define um estilo.

A metodologia empregada inclui: pesquisa bibliográfica, levantamento fotográfico, seguido de análise, das obras do artista erguidas em Belém e levantamento, seguido de análise, dos desenhos realizados no Brasil.

Vasta é sua obra produzida entre Itália, Portugal e Brasil, entretanto, é prioridade desse trabalho, sua produção em terras brasileiras<sup>5</sup>.

## O VOCABULÁRIO LANDIANO

Para esse artigo, são considerados ornatos, os elementos aplicados sobre a superfície dos edifícios e que estejam incorporados a eles, não sendo removíveis facilmente ou aplicados provisoriamente, e que, nesse caso, seriam elementos decorativos. São considerados também ornatos os desenhos nas capas dos álbuns com os trabalhos do artista.

Os estilos, segundo Ribeiro<sup>6</sup>, possuem fontes ornamentais - geométrica, florística, faunística, historiada ou de pura imaginação - de onde derivam e que constituem o melhor índice para caracterizá-los.

4 Desenhista de arquitetura. O termo é ainda hoje utilizado em Portugal para técnicos de construção. No período colonial, denominava também o indivíduo que registrava, em desenhos, as riquezas naturais da Colônia (DERENJI, Jussara da Silveira; DERENJI, Jorge. *Igrejas, palácios e palacetes de Belém*. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2009, p. 220. (Roteiros do Patrimônio; 6)).

5 A Biblioteca Nacional possui, em seu acervo, vários desenhos de Landi, que podem ser encontrados no endereço: [http://bndigital.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=xs&pr=fbn\\_dig\\_pr&db=fbn\\_dig&disp=list&sort=off&ss=new&arg=landi&argaux=landi&use=kw\\_livre](http://bndigital.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=xs&pr=fbn_dig_pr&db=fbn_dig&disp=list&sort=off&ss=new&arg=landi&argaux=landi&use=kw_livre) ou ainda na Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira, caixas 1, 2 e 3, com vistas e prospectos, no endereço: <http://bndigital.bn.br/projetos/alexandre/galeria.htm>.

6 RIBEIRO, Fléxa. *História Crítica da Arte*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962, p. 23, v. 1.

Para essa pesquisa, as obras *História Crítica da Arte*, de Fléxa Ribeiro e *A handbook of ornament*, de Franz Meyer<sup>7</sup>, foram adotadas como referência pela proximidade com a sistematização pretendida.

A partir das fontes ornamentais citadas, dividiram-se os ornatos em estudo em quatro categorias: a) geométricos, b) imitativos, c) arquitetônicos e d) simbólicos, históricos e heráldicos. Com isso, espera-se configurar o vocabulário do artista e de sua linguagem ornamental.

Foram selecionados, para essa comunicação, alguns dos elementos que estão sendo estudados, considerados os mais recorrentes na obra, os quais serão apresentados a seguir.

## ORNAMENTO GEOMÉTRICO

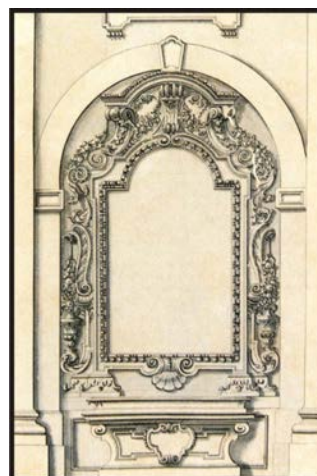
Considera-se ornamento geométrico, nesse artigo, aquele cujas fontes de inspiração são as formas geométricas. Na obra landiana, os principais ornamentos, nesse grupo, são: painéis, molduras e frisos.

O painel ornamental pode ser concebido para um espaço determinado, para que nele se encaixe exatamente, ou pode prolongar-se repetindo seus detalhes, tal como um papel de parede. Na obra de Landi, os painéis são frequentes e, em geral, lisos. Em sua obra civil mais importante, o Palácio dos Governadores, ele os utilizou delimitados por molduras de forma bastante variada. Utilizou ainda na Igreja de São João Batista e na Capela do Palácio dos Governadores, sendo esses mais elaborados.

O termo moldura, bastante abrangente, é toda borda, limite ou contorno. Pode ser em relevo, ou não, e complementa painéis, portas, janelas, medalhões e nichos. Molduras bastante simples aparecem na obra landiana, nas janelas e portas e nas paredes (Fig. 1), compondo painéis, quase sempre sem nenhum preenchimento. Landi, porém projetou ainda elaboradas molduras para os retábulos laterais da Igreja da Sé (Fig. 2) e para o Salão dos Pontificais da mesma igreja, obra atribuída a ele, pois traz bastantes elementos semelhantes aos empregados em obras comprovadamente suas.

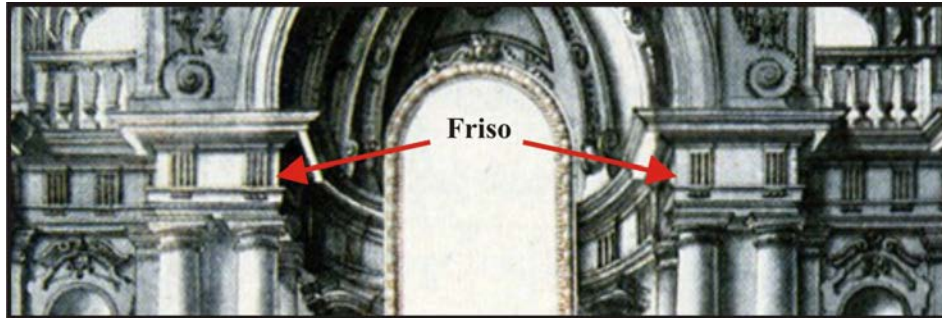


[Fig. 1] Detalhe da Capela do Palácio dos Governadores Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 448. [Fig. 2] Altar lateral da Igreja da Sé Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 364



<sup>7</sup> MEYER, Franz Sales. *A handbook of ornament*. New York, The Architectural Book Publishing Company, 1920?. Disponível em: <http://ia331434.us.archive.org/1/items/handbookoforname1900meyer/handbookoforname1900meyer.pdf>> Acesso em: 25 jul 2010.

O friso é, na arquitetura, a parte plana do entablamento localizada entre a arquitrave e a cornija. Porém no sentido comum, é a faixa que divide ou ornamenta, em geral, a parte superior das paredes, podendo ser pintada ou esculpida, em alguns casos, com a representação de cenas. Na obra landiana, o friso, em geral, é liso ou apresenta tríglifos. De forma livre, ele utilizou o friso das ordens dórica e toscana, aplicando os tríglifos, mas deixando os espaços escultóricos, as métopas, vazios (Fig. 3).

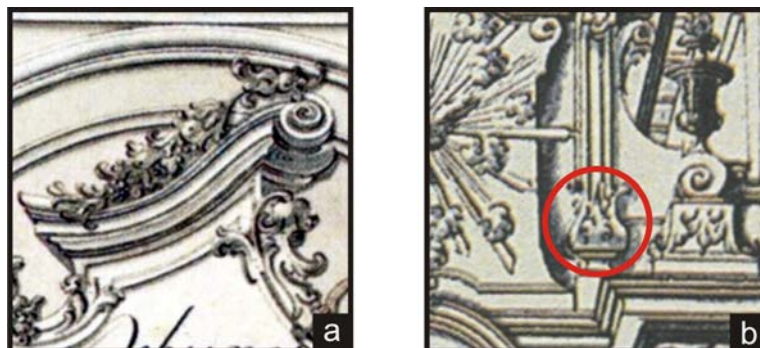


[Fig. 3] Detalhe do friso da igreja matriz de Barcelos, no Amazonas. Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 531

## ORNAMENTOS IMITATIVOS

Consideram-se ornamentos imitativos, nesse trabalho, aqueles cujas fontes de inspiração são as formas vegetais e animais. Na obra em análise, podem ser vistos como folhas de acanto, festões de flores e frutos, conchas, volutas, motivos auriculares, entre outros.

A folha de acanto tem forte atrativo visual, variedade e fácil adaptação, podendo-se transformar, experimentando metamorfoses vegetais ou animais. Landi a utilizou, dentre outras maneiras, como acessório de outros ornamentos, deles brotando, inesperadamente (Fig. 4a), e nas laterais de molduras. No tardo-barroco, foi utilizado envolvendo vasos e bases de pilares como se os estrangulasse, recurso esse comum na obra do italiano (Fig. 4b).

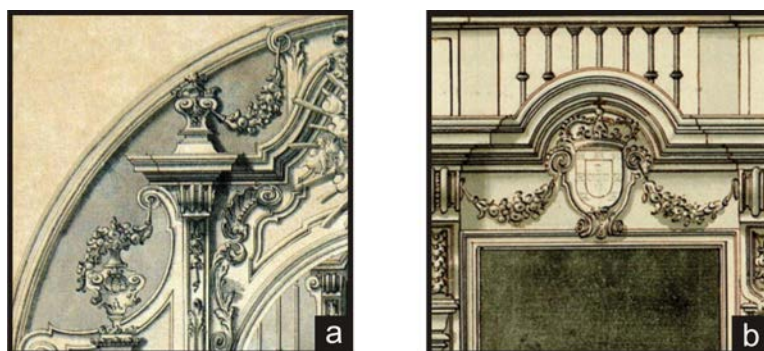


[Fig. 4] Detalhes da capa do álbum com os desenhos para o Palácio dos Governadores (a) e do retábulo da Igreja de São João Batista (b). Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 422, 482.

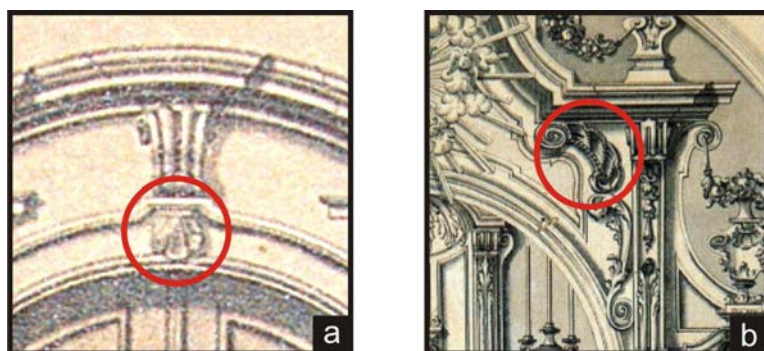
Os festões de frutos, folhas e flores distribuídos em curvas entre rosetas, candelabros, capitéis ou crânios de animais, são comuns ao estilo Românico. Sua origem está ligada aos festões de frutos



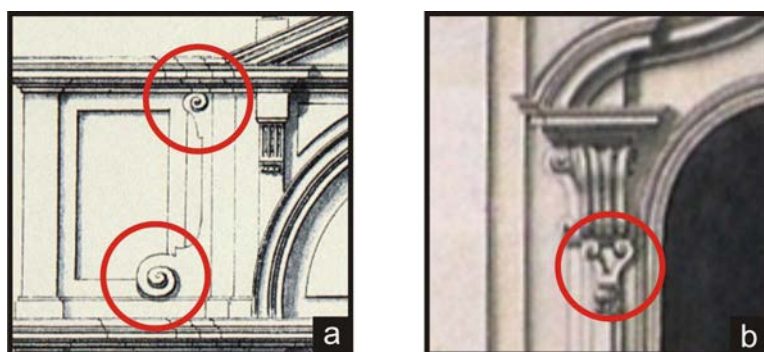
verdadeiros utilizados como decoração nos templos, alternando com os esqueletos de animais sacrificados, em conexão com candelabros, tripés e outros instrumentos de rituais de sacrifício. A forma do ornato sugere movimento e ritmo e o conjunto de flores e frutos pode ser substituído por tecidos drapeados. Landi utilizou esse ornato, predominantemente, nos retábulos, quer ligando elementos fazendo curvas, quer pendentes de volutas ou vasos como, por exemplo, nos retábulos das Igrejas do Carmo, de São João Batista e da Sé (Fig. 5a) e no Sacrário da Igreja de Santana. Utilizou também nas fachadas das edificações como na proposta para o prédio da Alfândega (Fig. 5b), obra não executada, e no arco triunfal dedicado ao Governador Ataíde Teive. Na obra construída, o ornato aparece nos retábulos da Igreja do Carmo e de sua Ordem Terceira, nas pinturas de quadratura da Igreja de São João Batista, no Batistério da Igreja da Sé e no retábulo da Capela Pombo<sup>8</sup>.



[Fig. 5] Detalhes do retábulo do Santíssimo da Igreja da Sé (a) e da porta da Alfândega (b). Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 368, 333.



[Fig. 6] Detalhes da porta do Palácio dos Governadores (a) e do retábulo do Santíssimo da Sé (b). Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 432, 368.



[Fig. 7] Detalhes da fachada da Igreja de Santana (a) e da Capela do Palácio dos Governadores (b). Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 410, 446.

As formas harmoniosas das conchas são suficientes para serem usadas como motivo ornamental. O náutilo e a concha de vicira são, há muito, utilizados, sobrepondo-se a objetos ou na

<sup>8</sup> A Capela Pombo é um edifício atribuído ao arquiteto Landi. A respeito do monumento, consultar: OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro. **Capela Pombo, Belém/PA: Interpretação e Perspectivas**. 2008. 95 f. Monografia (Especialização) - Fórum Landi, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Disponível em: <[http://issuu.com/domingosoliveira/docs/capela\\_pombo\\_belem\\_pa\\_interpretacao\\_e\\_perspectiva](http://issuu.com/domingosoliveira/docs/capela_pombo_belem_pa_interpretacao_e_perspectiva)>. Acesso em: 29 julho 2010, no qual o autor faz detalhada análise comparativa entre os elementos ornamentais do monumento e obras de autoria comprovada de Landi.



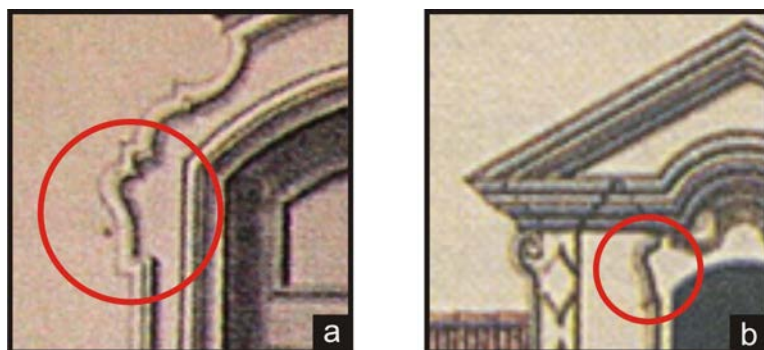
arquitetura. Landi utilizou as conchas nos arremates de portas e janelas (Fig. 6a), compondo molduras. Na forma transformada, - os aconcheados - aparecem nos retábulos (Fig. 6b), nas molduras de quadros e nos púlpitos.

O termo *voluta* é originário da Zoologia e denomina um gênero de molusco que apresenta concha aberta e espiralada. Na arquitetura, é utilizada, há séculos, para designar o ornato em forma de espiral que serve de arremate em capitéis, mísulas e outros.

Landi utilizou a *voluta* de diversas maneiras. Sob a forma de aleta, é, talvez, o uso mais frequente, como visto, entre outros, nos retábulos das igrejas do Carmo, da Sé e de Santana e nas capelas do Palácio dos Governadores, da Ordem Terceira do Carmo e Sepulcral do Governador Teive, na quadratura da Igreja de São João Batista, na fachada da Igreja de Santana (Fig. 7a), nos arcos triunfais desenhados para Belém, na fachada do Palácio dos Governadores e em uma das residências atribuídas ao arquiteto. Na obra construída, pode ser encontrada na fachada da Capela Pombo, nas pinturas de quadratura da Igreja de São João Batista e nos altares da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

O arquiteto incorporou a sua obra um elemento formado por um par de *volutas* convergentes, sob a forma de placa. O ornato, comum aos trabalhos dos Bibiena, foi utilizado no tardo-barroco italiano aplicado, geralmente, no capitel de pilastras. Landi o utilizou, entre outros, na fachada da Capela do Palácio dos Governadores (Fig. 7b) e no retábulo-mor do Carmo. Na obra construída, utilizou o ornato na ante-sala do Salão dos Pontificais da Igreja da Sé e nos retábulo da Ordem Terceira do Carmo e de Santana, no retábulo da sacristia da mesma igreja e no retábulo da Capela Pombo.

Surgiu no começo do século XVII e teve êxito na Europa central e nos Países Baixos, um ornamento que lembrava uma orelha. Foi chamado motivo auricular. Embora pouco difundido na arquitetura, pode ser encontrado em algumas molduras de janelas e portas. Segundo Myriam Oliveira<sup>9</sup>, foi uma espécie de assinatura do chamado estilo pombalino, desenvolvido em Lisboa após o terremoto de 1755. Landi o incorporou no canto superior de molduras de portas e de janelas, como no Palácio dos Governadores (Fig. 8a) e nos sobrados a ele atribuídos (Fig. 8b).



[Fig. 8] Detalhes da porta do Palácio dos Governadores (a) e de um sobrado (b). Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 290, 514.

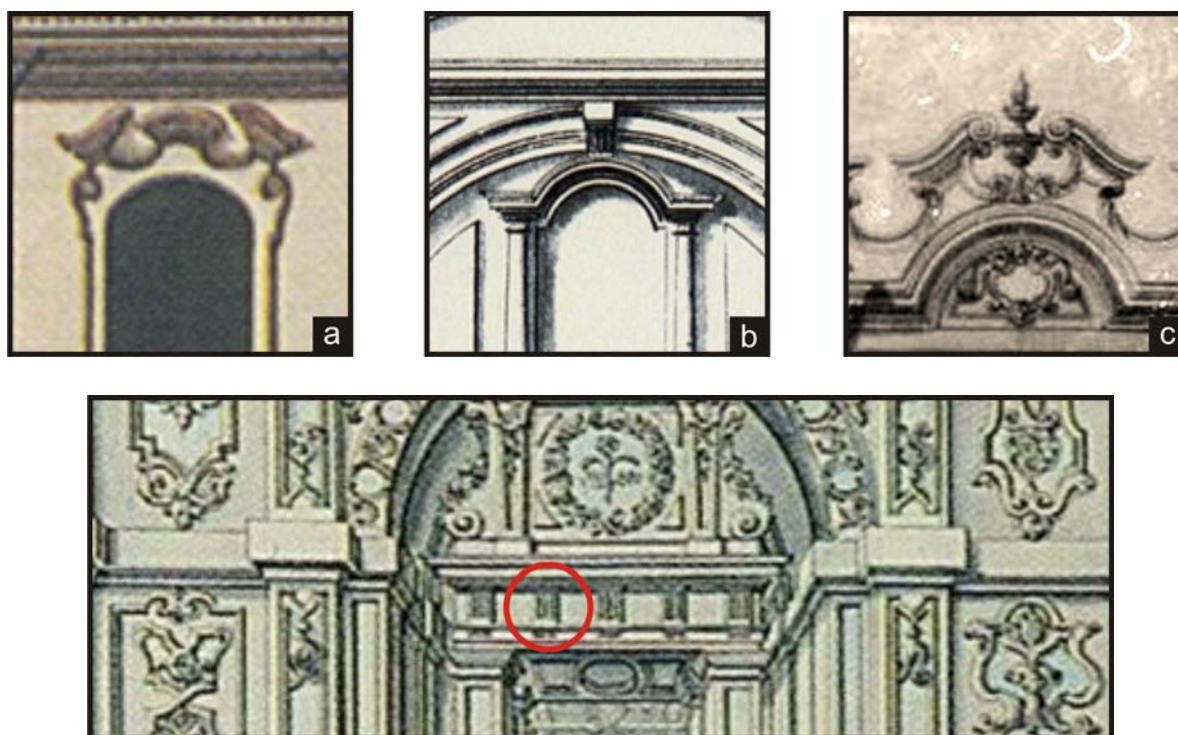
<sup>9</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

## ORNAMENTOS ARQUITETÔNICOS

Os ornamentos arquitetônicos são assim denominados, pois têm como fonte de inspiração os elementos da arquitetura como: frontões, tríglifos e mísulas, entre outros, provenientes, em geral, das ordens da arquitetura clássica e utilizados sem o rigor das proporções geométricas. Na Academia Clementina, em Bolonha, durante o século XVIII, foi comum o uso das ordens adornadas com guirlandas, fitas, rosetas e relevos geométricos, as bossagens.

Esses elementos estavam presentes nas fachadas dos templos, entretanto vários deles foram adaptados às edificações dos estilos seguintes, não somente nas fachadas, mas nos interiores, muitas vezes perdendo suas funções originais e assumindo um caráter ornamental.

O frontão é a parte mais alta da fachada de um edifício, em geral, na forma triangular. Os antigos frontões planos, triangulares ou arqueados foram reutilizados no Renascimento, no Barroco e no Neoclássico, aplicados de vários modos, podendo ser interrompidos, segmentados ou ressaltados, como coroamento de portas, janelas, nichos e retábulos. Os frontões aparecem na obra de Landi, frequentemente, sob a forma triangular, interrompida (Fig. 9a), mistilínea (Fig. 9b), com volutas (Fig. 9c) e ressaltada, tanto no coroamento de fachadas como nos arremates de retábulos, portas e janelas.



[Fig. 9] Detalhes de: um sobrado (a); da fachada da Igreja de Santana (b); do guarda-vento da Igreja da Sé (c). Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 514, 410, 367. [Fig. 10] Friso com tríglifos na Capela Sepulcral para o Governador Ataíde Teive. Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 485.

Os tríglifos, elementos com dois sulcos inteiros centrais, dois meios-sulcos e uma faixa no cume, eram utilizados nos frisos, alternadamente, com as métopas, os elementos escultóricos. Na origem,

foram usados nas fachadas dos edifícios, e, posteriormente, nos interiores. Nos desenhos de Landi, podem ser vistos no projeto para a Capela Sepulcral do Governador Teive (Fig. 10) e na obra construída, nas igrejas de São João e Santana e na Capela Pombo, em todos os casos, sem as métopas.

Landi usou os tríglifos com formas diferenciadas. Nas igrejas de São João Batista e de Santana, possuem três sulcos inteiros centrais e dois meios-sulcos, já na Capela Pombo, como no tratado de Vignola<sup>10</sup>, utilizou dois sulcos inteiros centrais e dois meios-sulcos.

A mísula é uma espécie de suporte preso à parede, com formas, aplicações e usos variados. É utilizada como suporte de arco de abóbada, de frontão, de púlpito ou de vasos. Na obra landiana, a mísula é vista sob a forma de volutas e, no caso mais característico, formando um conjunto, com o enrolamento visto de frente e de lado. É exemplo desse uso, entre outros, o portal da Alfândega, edificação que não chegou a ser construída (Fig. 11).



[Fig. 11] Detalhe da porta da Alfândega.  
Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 333.

## ORNAMENTOS SIMBÓLICOS, HISTÓRICOS E HERÁLDICOS

O último grupo desse estudo reúne ornamentos simbólicos, históricos e heráldicos e são: vasos, espanholetes, figuras alegóricas, anjos, máscaras, pombas representando o Espírito Santo e cartelas e que, de alguma forma, têm algum simbolismo, alguma relação histórica ou mesmo são elementos da Heráldica, a arte dos brasões de armas e dos escudos.

Conforme Sobral<sup>11</sup>, o uso de vasos nos templos deve-se, principalmente, ao sentido esotérico, ligado à fecundidade – o útero. Têm servido como acessório à arquitetura, substituindo os pináculos medievais. Landi os utilizou nas fachadas e nos retábulos de várias igrejas, quer com flores (Fig. 12a), quer o chamado fogaréu (Fig. 12b), que possui um ornamento talhado imitando chamas, simbolizando a destruição das forças do mal.

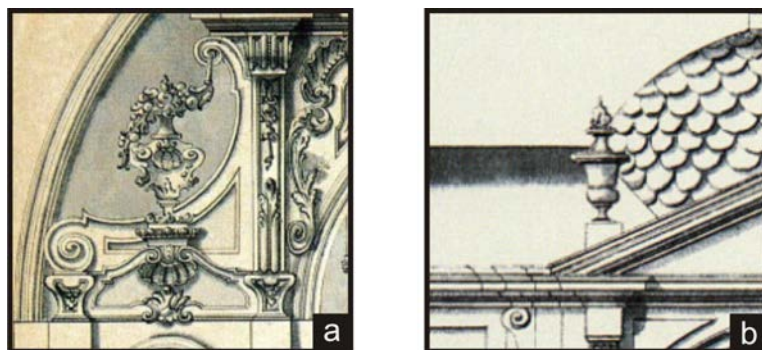
A figura humana foi, e é, dos temas favoritos de representação na arte. O corpo humano é,

10 VIGNOLA, Jacques Barozzio de. *Tratado Prático Elementar de Architectura ou Estudo das Cinco Ordens*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d. Disponível em: [http://www.arkitekturbo.arq.br/vinhola\\_por/vinhola\\_tratado\\_por.html](http://www.arkitekturbo.arq.br/vinhola_por/vinhola_tratado_por.html). Acesso em: 25 jul 2010.

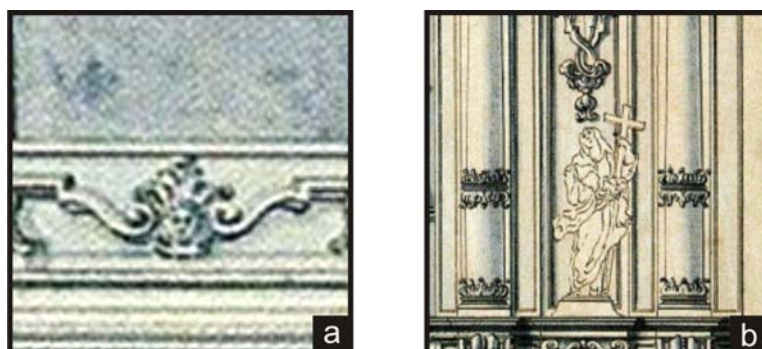
11 SOBRAL, Maria de Lourdes Sampaio. *As Missões Religiosas e o Barroco no Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1986, p. 116.



muitas vezes, representado sem qualquer significado e apenas decorativamente por conta da beleza da forma.

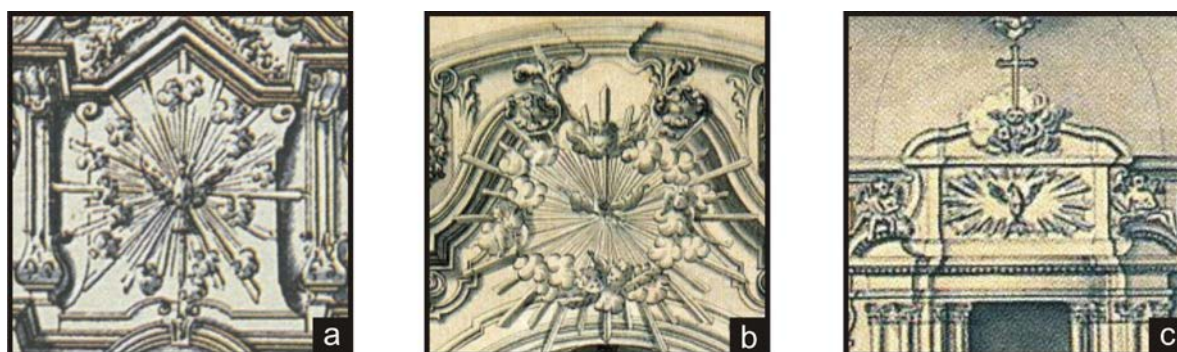


[Fig.12] Detalhes do retábulo do Santíssimo da Igreja da Sé (a) e da fachada da Igreja de Santana (b). Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 368, 410



[Fig.13] Detalhes dos retábulos da Capela do Palácio dos Governadores (a) e do Santíssimo da Igreja da Sé (b). Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 451, 368.

Na obra landiana desenhada, a figura humana é empregada de forma discreta. O que se encontram são espanholetes<sup>12</sup>, vistas na capela do Palácio dos Governadores (Fig. 13a), algumas figuras alegóricas, nos retábulos das igrejas do Carmo e da Sé (Fig.13b) e da capela de Santa Rita, e uma estátua pedestre no arco triunfal em homenagem ao rei português. Se observada a obra construída, essa frequência se reduz a poucas cabeças de anjos com asas, no retábulo da Capela Pombo, a duas máscaras na pintura de quadratura da Igreja de São João Batista e a duas espanholetes, uma no Batistério da Igreja da Sé e outra no retábulo da sacristia da Igreja de Santana, redução essa, possivelmente, dada as limitações encontradas pelo artista com a matéria-prima e a mão-de-obra locais.



[Fig.14] Detalhes dos retábulos das igrejas de São João Batista (a) e do Santíssimo da Igreja da Sé (b) e da Capela de Santa Rita (c). Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 482, 368, 386.

<sup>12</sup> Cabeça feminina, cercada por plumas ou tecidos que caem lateralmente, em geral, representada como centro de uma composição. É um motivo antigo, frequente no século XVI, e que teve destaque maior no começo do XVIII.

Desde o século X, era costume representar a Trindade, doutrina acolhida por grande parte das igrejas cristãs que professam a Deus único concebido em três pessoas distintas, por três formas humanas masculinas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Mas em 1745, o Papa Benedito XIV proibiu toda representação humana do Espírito Santo. A partir daí, passou-se a utilizar, entre outras formas, a imagem de uma pomba, também símbolo da paz.

Algumas representações reúnem a pomba com as asas abertas, em meio a raios de luz e nuvens e, em alguns casos, cabeças de anjos. Na obra de Landi, essa representação é encontrada nos retábulos desenhados para as igrejas do Carmo (entre nuvens), de São João Batista (entre raios e nuvens) (Fig. 14a), principal e do Santíssimo da Sé (entre raios e nuvens) (Fig. 14b) e da Capela de Santa Rita (entre raios) (Fig. 14c).

Na obra construída, a pomba pode ser encontrada na Capela Pombo, nas capelas laterais do Carmo e no teto do púlpito do Carmo, nos três casos entre raios e nuvens. No retábulo-mor da Igreja de Santana, o elemento não aparece, foi substituído pela representação do Pai Eterno em meio a raios, anjos e nuvens.

As cartelas ou cártulas são pequenos quadros, originalmente, para colocar inscrições e podem constituir o foco de uma composição. Foram tema habitual das coleções de lâminas ornamentais europeias desde o início do século XVI. Eram utilizadas para compor rótulos nas capas de livros e mapas e esses, muitas vezes, serviam de exemplos a ornamentações em relevo. Landi as utilizou, com bastante frequência, entre outros, nos retábulos das igrejas do Carmo, de Santana e da Sé e na capela sepulcral do Governador Teive (Fig.15a). Encontra-se ainda no Sacrário desenhado para a Igreja de Santana, no guarda-vento e nos detalhes ornamentais (Fig. 15b) da Igreja da Sé e nos arcos triunfais para o governador e para o monarca português (Fig. 15c).



[Fig.15] Detalhes da Capela sepulcral de Ataíde Teive (a), de ornamentos da Igreja da Sé (b) e do arco triunfal para o monarca português (c). Fonte: MENDONÇA, Op. cit., p. 485, 363, 425.



Na obra construída, é possível encontrar cartelas nas capelas Pombo e do Palácio dos Governadores e na pintura de quadratura da Igreja de São João Batista.

Embora frequentemente apareçam nos desenhos de retábulos, Landi utilizou as cartelas, com certa frequência, na mesa do altar como: nas igrejas de Santana e da Sé, nas capelas do Palácio dos Governadores e sepulcral para o Governador Teive.

Em geral, os desenhos de Landi nos quais a cartela está presente, não mostram nenhuma indicação do conteúdo das mesmas, a exceção a isso está nos desenhos para: a Capela de Santa Rita (um escudo), sepulcral do Governador Teive (uma rosa), elementos ornamentais para a Sé (um escudo), nos arcos triunfais para o Governador (um texto) e para o rei português (um texto), nas duas propostas para a portada da Alfândega (um escudo) e na obra construída, na Capela Pombo (um monograma mariano).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria pretensioso querer esgotar o repertório ornamental de Antônio Landi em algumas páginas. O que foi mostrado aqui teve por objetivo apresentar, parcialmente, o trabalho que está sendo desenvolvido no mestrado em andamento, na busca de caracterizar o repertório do artista, destacando as formas utilizadas por ele nos tratamentos de superfícies, sejam elas edificações ou mesmo capas de álbuns, ressaltando os elementos que utilizou e que formam sua linguagem.

A obra landiana produzida no Brasil apresenta elementos das cenografias comuns aos alunos clementinos do século XVIII. O emprego das ordens clássicas de forma menos rígida, o rebuscamento no uso das linhas curvas, com a utilização de volutas e a mistura de linhas curvas e retas de forma equilibrada são marcas do desenho landiano, vistos nos elementos que se repetem ao longo de sua carreira no Brasil, mas que já se faziam presentes nas obras produzidas na Europa, encontradas nos álbuns realizados na Itália<sup>13</sup> e em Portugal<sup>14</sup>.

A linguagem utilizada nas janelas do Palácio dos Governadores, por exemplo, já estava presente em um dos álbuns<sup>15</sup> produzido ainda na Itália, que mostra uma série de janelas e portas, de sua autoria e de outros arquitetos, como um manual de apoio aos alunos da Academia.

O estado atual da pesquisa leva a crer que o italiano desenvolveu sua arte, com o uso de um vocabulário ornamental particular, desenvolvido a partir das várias influências artísticas sofridas por ele

---

13 *Disegni di architettura tratti per lo più da fabbriche antiche e intagliate da Giuseppe Landi* (Desenhos de arquitetura extraídos principalmente de construções antigas e gravadas por Giuseppe Landi) e *Alcune prospettive disegnate ed intagliate da Giuseppe Antonio Landi e dai medesimo dedicate alla gloriosa madre Sant'Anna sua particolare avocata* (Algumas perspectivas desenhadas e gravadas por Giuseppe Antonio Landi e pelo mesmo dedicadas a Gloriosa Mãe Santana, sua protetora). (tradução de Dulce Rocque)

14 Álbum produzido ainda em Portugal, dedicado a D. José I, monarca português, e que contém desenhos de arcos triunfais e monumentos fúnebres para os reis portugueses. Sobre esse álbum consultar os trabalhos de Isabel Mendonça em: MENDONÇA, Op. Cit., p. 203-69 e AA.VV. **Amazônia Felsinea**: Antônio Jose Landi, Itinerário Artístico e Científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1999, p. 134-51, nos quais a autora descreve e analisa o álbum.

15 *Disegni di architettura tratti per lo più* [...] (ver nota de rodapé 12).

na Europa, o que imprimiu, em sua linguagem, características de várias correntes artísticas. Não se afirma aqui que tenha criado ornamentos novos, mas o repertório, que acumulou precisou ser adaptado devido às condições do ambiente amazônico - limitações de materiais e mão-de-obra - e que o levaram a ajustar formas e funções, muitas vezes reduzindo e simplificando ornatos, mas nem por isso empobrecendo sua arte. Até mesmo as diferenças entre obra desenhada e obra construída podem ser indicativo desse processo.

Dadas as limitações, Landi necessitou ser econômico e preciso nas composições. É como se tivesse depurado estilos, formas e linguagens, obtendo como resultado ornatos que primam pelo equilíbrio e pela limpeza das composições.

É, portanto possível acreditar que o artista tenha produzido uma linguagem própria, ocasionando a dificuldade que têm os autores em enquadrá-lo neste ou naquele estilo artístico.

Importante ressaltar que uma das obras mais significativas do arquiteto, o álbum dedicado ao rei D. José I<sup>16</sup>, merece estudo minucioso, pois é, quiçá, uma das maiores fontes de ornamentos de Landi, entretanto seria tarefa impossível de realizar nesse espaço, sendo reservada para um trabalho posterior.

---

16 Obra citada na nota de rodapé 13.

## NOTAS SOBRE RAUL POMPÉIA E A CRÍTICA DE ARTE<sup>1</sup>

Éder Silveira<sup>2</sup>

Palavras-chave: Raul Pompéia, crítica de arte, crônica

Apesar de Raul Pompéia (1863-1895) ser um dos nomes canônicos da história da literatura brasileira, quase tudo o que se escreve a seu respeito, ainda hoje, se concentra em sua obra máxima, *O Ateneu* (1888). É bastante provável que as circunstâncias que cercaram a sua vida e a sua obra tenham contribuído para que ele tenha se tornado, na prática, mais um autor de um só livro. Ainda que os poemas em prosa de *Canções sem Metro* ou a sátira *As jóias da Coroa* sejam criações literárias de grande interesse, assim como o são os seus escritos políticos, as suas crônicas do cotidiano e as suas crônicas sobre a arte, esse material pouco se estuda.

Excetuando-se a “crônica de saudades” do menino Sérgio, os trabalhos de Pompéia não têm merecido edições críticas cuidadosas e são relativamente escassos os estudos sobre a totalidade de sua obra.<sup>3</sup> Longe de qualquer tentativa de desmerecer a obra *O Ateneu* ou os seus estudiosos, minha intenção aqui é chamar a atenção para aspectos de sua criação que ajudam, a um só tempo, a complexificar a sua persona artística e a compreender aspectos decisivos da cultura brasileira do último quartel do século XIX.

No presente trabalho interessam, em especial, as relações de Raul Pompéia com as artes visuais. Estas se manifestaram por meio de suas crônicas ou sobre as artes, em seu trabalho artístico como desenhista e ilustrador e em sua atuação na reforma da Academia de Belas Artes, quando da instalação do regime republicano no Brasil.<sup>4</sup>

São três os aspectos de sua atuação no ainda incipiente campo artístico brasileiro que, em

---

1 Esse trabalho é o primeiro resultado de uma pesquisa, ora em curso, sobre os escritos de Raul Pompéia sobre as artes visuais. Agradeço ao Dr. José Augusto Avancini, quem primeiro chamou minha atenção para essa faceta de Pompéia.

2 Doutor em História pela UFRGS.

3 Um dos poucos estudos que procura compreender o pensamento de Pompéia de forma mais abrangente é: SILVA, Marciano Lopes e. *O mal de D. Quixote*. Romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompéia. São Paulo: Unesp, 2008. Em um rápido levantamento na base de teses e dissertações do Capes constatei que, a partir de 1987, foram defendidos cerca de 30 trabalhos que tinham como tema Raul Pompéia, sendo que destes apenas 4 tratavam de obras que não fossem *O Ateneu*.

4 Nesse sentido, é preciso mencionar: GOMES, Eugenio. A sátira da oratória n' *O Ateneu*. In: \_\_\_\_\_. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958; PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lautréamont e Raul Pompéia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Ateneu*. Retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1988; ALMEIDA, Teresa de. Retórica do alimento. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Ateneu*. Retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1988.

grande medida, tem em sua atuação na imprensa o elemento unificador. O século XIX foi marcado no Brasil por uma grande profusão de jornais e revistas que se tornam o *locus* de todos os grandes debates da época. Foi nas páginas desses impressos que Pompéia pôde fundir seu ardor político republicano e sua vocação artística.<sup>5</sup> Ele inicia no jornalismo cedo. Sua primeira investida foi o pequeno jornal *O Archote*, criado por ele quando estudante do Colégio Pedro II. No entanto, é durante o curso de Direito, logo a partir do momento em que chega a São Paulo, que a sua veia de polemista começa a ganhar maior força. Imediatamente passa a publicar no jornal *A Comédia*, criado por Silva Jardim e Valentim Magalhães. Ali, ao lado de Raimundo Correia, Eduardo Prado e Luiz Murat publica algumas crônicas e desenhos. Em junho de 1881, o mesmo grupo lança *Entr'acto*, mais tarde rebatizado *O Bohêmio*.

A partir das páginas desse pequeno jornal, transformado em trincheira republicana, o grupo fustigou católicos e escravocratas, em geral representados, respectivamente pelo *Monitor Católico* e pelo *Diário de Campinas*. O ponto alto da disputa, segundo Camil Capaz, foi quando, “entre outros ataques, Pompéia saiu-se com uma caricatura de um burro crucificado entre dois porcos. Como era de esperar-se, a reação contra o mau gosto da sátira foi unânime, inclusive por parte de jornais do Rio de Janeiro”.<sup>6</sup>

O tipo de caricatura criada por Pompéia remete, pelos elementos em comum, à trabalhos encontrados em revistas francesas marcadamente de crítica social, como *Diable au Paris*, ou mesmo publicações nacionais como *O Diabo Coxo*. De qualquer forma, nesse campo é preciso especular, uma vez que não há uma listagem confiável das revistas consumidas por Pompéia. Essa seria uma informação importante para uma melhor compreensão da cultura visual oitocentista e da forma mediante a qual Pompéia se relacionava com o campo artístico, aqui e alhures.<sup>7</sup>

Sobre o desenho de Pompéia acima mencionado, é preciso que se diga que diversas foram as vezes em que Pompéia utilizou seu talento com o traço para provocar certos setores da sociedade de sua época. Nesta charge, Pompéia promove a via crucis do burro, que representa o *Diário de Campinas*, o “Messias da Asneira”, “Ecce Asinus”, cuja pregação eram coices, coices pelos quais foi crucificado.

O mesmo expediente, uma pequena história em quadrinhos que faz uma espécie de crônica de fatos prementes, bastante satírica, foi utilizado por Pompéia no evento do roubo das jóias da Coroa. Em charge publicada na *Revista Ilustrada*, Pompéia cria uma pequena história ridicularizando o chefe de polícia, Trigo de Loureiro, que usou barbas postiças e um disfarce em uma das diligências de sua investigação do roubo, mais tarde transformado em novela pelo mesmo Pompéia.

Assim, em grande medida é possível indicar que os esforços de Pompéia como cronista,

---

5 A ligação entre a expansão da imprensa e a formação de uma cultura visual moderna no século XIX é um tema de grande importância. Nesse tópico, cf. SANTOS, Renata. *A imagem gravada. A gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 185*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008; MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008; NASCIMENTO, Danilo de Oliveira. Raul Pompéia e o jornalismo político e literário no séc. XIX. *Anais do SETA*, n. 3, 2009.

6 CAPAZ, Camil. *Raul Pompéia. Biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

7 Indiscutivelmente a identificação do universo imagético de Pompéia é um elemento fundamental para uma melhor compreensão de sua prosa crítica e ele pode ser identificado não só mediante as referências explícitas por ele feitas em suas crônicas sobre arte como igualmente em seus desenhos e ilustrações. É preciso considerar que grande parte dos elementos que viriam a formar a cultura visual da época, da qual Pompéia era caudatário, vem de imagens reproduzidas por meios técnicos (gravuras e fotografias).

como ator político ligado ao republicanismo e como artista tinham como finalidade maior a crítica da sociedade brasileira a partir de alguns dos pressupostos da chamada geração de 1870, destacando-se o anticlericalismo, o republicanismo e a defesa do realismo-naturalismo.<sup>8</sup> Não seria por obra do acaso que Pompéia criaria capas para as obras *Casa de Pensão*, de Aluísio de Azevedo e *Vergastas*, de Lúcio de Mendonça, autores que, além de amigos de Pompéia, eram representantes de sua geração, tanto do ponto de vista literário quanto político.

Como supramencionado, a trajetória de Pompéia é marcada por sua divisão entre a palavra e a imagem. Muitos dos seus comentadores destacam que essa ambiguidade fez não só que ele mantivesse ativo o seu interesse pelas artes visuais e pelas letras como transformasse a sua sensibilidade com a visualidade em recurso estilístico em sua prosa. Imaginação plástica traduzida em suas ricas e minuciosas descrições da paisagem carioca, presentes em *O Ateneu*, elemento destacado, entre outros, por Eugênio Gomes, que batizou essa característica de sua prosa de “olho-pintor”, elemento também sublinhado por Lúcia Miguel-Pereira.<sup>10</sup>

Antes de avançar, é preciso introduzir aqui um pequeno esclarecimento sobre a natureza dos escritos de Pompéia sobre arte. Ele era, antes de tudo, um cronista. Exerceu o ofício de narrar os acontecimentos da vida nacional, oscilando entre relatos poéticos sobre aspectos do seu cotidiano e duras discussões políticas nas páginas de diversos jornais. Assim, antes de um crítico de arte mais especializado, tal qual passaremos a encontrar de forma mais corrente nos jornais brasileiros ao longo do século XX, Pompéia escrevia crônicas sobre arte. Nestas, ora tomava o partido do crítico, emitindo juízos e apontando caminhos para a criação deste ou daquele artista, ora se limitava a noticiar as novas exposições que abriam as suas portas ao público.

Um bom exemplo disso é a crônica intitulada “Notas”, publicada na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 09 de setembro de 1888. Ali, Pompéia noticia duas exposições que eram abertas por aqueles dias ao público, avançando em uma avaliação dos trabalhos expostos. Cito a passagem abaixo, um pouco longa, mas cujo interesse justifica a sua extensão. Trata-se de uma parte da supracitada crônica onde Pompéia comenta a exposição de Pedro Weingaertner no estúdio fotográfico de Insley Pacheco, localizado na Rua do Ouvidor. Trata-se da segunda exposição de Weingaertner e de sua primeira individual. Dizia Pompéia:

Exposição Weingaertner, na galeria Pacheco.

Quadros de interior e de ar livre.

Os interiores são de primeira ordem, salvo alguma dureza de desenho em certas figuras. Surpreende

8 Sobre as polêmicas literárias e políticas que marcaram o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, cf. VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

9 GOMES, Eugênio. Pompéia e a natureza. In: \_\_\_\_\_. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958. p. 258.

10 GOMES, Eugênio. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958; MIGUEL-PEREIRA, L. Raul Pompéia. In: \_\_\_\_\_. *Prosa de ficção: 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973; AVANCINI, José Augusto. O Ateneu: arte e história segundo o Dr. Cláudio. In; DECCA, Edgar Salvatori de e LEMAIRE, Ria (org). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas/Porto Alegre: Unicamp/Ed. da Universidade, 2000; \_\_\_\_\_. A paisagem em O Ateneu: a visão pictórica da natureza no texto de Raul Pompéia. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta e PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e linguagens*. Texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras/Casa de Ruy Barbosa, 2006; SILVA, Marciano Lopes e. O impressionismo romântico de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*. Human and Social Sciences. Maringá, v. 26, no. 1, p. 61-71, 2004.



a perfeição com que o artista distribui as perspectivas de colorido e a correção linear com que dispensa o atropelo inapreciável de todos os detalhes pitorescos.

Aquele espólio de artista curiosamente resolvido, violado pela indiscrição brejeira dos *berdeiros alegres*, é um mimo de agrupamento de pessoas e objetos. As atitudes são fáceis, acertadas e graciosas; os panos dobram-se admiravelmente; as fisionomias respiram alma, comunicando-se na atmosfera profunda sob os arcos pesados da arquitetura; a luz fulgura real em pontos perdidos, em ouros da mobília, reflexos de seda, verniz de mármore, destacando-se da tranqüila obscuridade do salão adentro, no desmancho da velha biblioteca de alfarrábios, pelas antigas paredes denegridas, testemunhas consternadas do vandalismo inventariante.

As telas de céu e paisagem não agradam tanto. Parece que as próprias figuras ressentem-se da deslocação do talento do artista, mais a gosto nas perspectivas limitadas. Não se destacam os planos de verdura, graduam-se pouco os tons de sombras, mesmo levando em conta a limpidez do dia italiano, de que nos mandou Henrique Bernardelli, não há muito, tão boas cópias.<sup>11</sup>

É importante observar alguns detalhes sobre essa crônica. A exposição de Pedro Weingaertner era uma primeira incursão do artista no ambiente da Corte, àquela altura dominado por nomes importantes das artes visuais brasileiras, como Vitor Meirelles, Rodolfo Amoedo, Antonio Parreiras, entre outros. Ela é comentada por Oscar Guanabary no jornal *O País*, de 04 de setembro de 1888; por Gonzaga Duque, no *Diário de Notícias* de 09 de setembro de 1888, e por Raul Pompéia, na *Gazeta de Notícias* de 09 de setembro de 1888.

Como sublinharam Paulo Gomes e Alfredo Nicolaiewsky, as críticas de Guanabary e Gonzaga-Duque eram, a primeira, entusiástica e a segunda, bastante reticente.<sup>12</sup> A crônica de Pompéia, não arrolada na análise dos autores, situa-se entre as duas citadas, uma vez que Pompéia procura destacar aspectos positivos dos interiores de Weingaertner, na mesma medida em que aponta algumas fragilidades de suas pinturas de paisagem, comparando-lhe a fatura aos trabalhos de Bernardelli, pendendo para o segundo.

Poder-se-ia ainda incluir um terceiro ângulo em sua relação com as artes plásticas: o ensino de artes no Brasil. Com a queda da Monarquia em 1889, a partir de janeiro de 1890 Pompéia passa a acumular a função de diretor da Escola de Belas Artes ao magistério da disciplina de Mitologia, que já exercia. Segundo Camil Capaz, no período em que permaneceu na direção da EBA, “ao lado dos irmãos Bernardelli e de Rodolfo Amoedo, trabalharia intensamente – redigindo novos estatutos e reformulando o currículo dos cursos – no sentido de arejar o ambiente da velha instituição, que dizia dominada por professores do antigo regime, infensos às novidades e estagnados num burocratismo esclerosado”.<sup>13</sup> É importante destacar que foi no final do século XIX e início do século XX que se operaram algumas das mais importantes reformas no ensino de artes no Brasil, ainda que em fase inicial da pesquisa seja

11 POMPEIA, Raul. Notas. *Crônicas 2. Obras vol. VII*. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1983. p. 120-21. Publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 de setembro de 1888.

12 NICOLAIEWSKI, Alfredo; GOMES, Paulo; HERSKOVITS, Anico. *Pedro Weingaertner: Obra gráfica*. Porto Alegre, 2008.

13 CAPAZ, op. cit. p. 168.

difícil precisar em que medida Pompéia participou desse processo. Em crônica publicada no *Jornal do Comercio* de 20 de abril de 1890, ou seja, logo nos primeiros meses da República no Brasil, Pompéia discute longamente os efeitos do advento da República nas artes. Segundo ele, em breve seriam vistos os resultados na prosa, na imprensa e, elemento de maior importância neste texto, no ensino de artes. Ao falar da reforma da Academia de Belas Artes, afirma: “Aqui está o que se chama uma reforma urgente: a reforma da Academia”.<sup>14</sup>

Esse detalhe, a participação de Pompéia na reforma da Academia, assim como as suas preocupações com o ensino de artes no Brasil, torna ainda mais complexa a sua inserção no campo das artes no Brasil do oitocentos. Ajuda ainda a compreender alguns elementos que se mostrariam plenamente no século XX, tais como as relações dos críticos com os artistas e com a rede (política, social) que cerca esses atores.

É importante sublinhar esses aspectos pois, em que pese a mudança de panorama das pesquisas sobre as artes visuais brasileiras, os estudos sobre a produção crítica e artística nacional no século XIX ainda não ocupam um espaço de destaque. Como sublinhou Jorge Coli, a arte brasileira do século XIX foi, no mais das vezes, utilizada como contraponto ao século XX, servindo como exemplo de arte “ruim”. No que diz respeito à crítica de artes no Brasil do século XIX, não são muito diferentes disso as ressalvas dirigidas aos nossos primeiros críticos. Segundo José Roberto Leite,

Na verdade, o que faltava à crítica de arte brasileira de então, além de experiência visual apenas adquirível no convívio com grandes obras de arte de todos os tempos, gêneros e estilos, era um maior embasamento teórico, familiaridade com os problemas da Estética e da História da Arte. Atividade quase sempre de literatos, limitava-se a descrever com belas palavras o assunto das obras de arte, sem nunca ir além da simples transposição literária; ou então era ocupação de artistas frustrados, que se apraziam em apontar falhas de desenho, erros de anatomia etc.<sup>15</sup>

Ainda que Leite, entre mais de vinte autores elencados como praticantes da crítica de arte no final do século XIX, não tenha nem mesmo incluído o nome de Raul Pompéia, não sei se a caracterização feita por ele faria jus aos textos deste último sobre, por exemplo, a pintura de paisagem, tema de sua total preferência. Pompéia destacou, em uma crônica publicada no *Diário de Minas*, em 03 de fevereiro de 1889 a pintura de paisagem do chamado “Grupo Grimm”, cujos nomes mais conhecidos, além de Georg Grimm, são Antônio Parreiras e Castagneto, tecendo importantes relações entre aquilo que via com o que conhecia sobre a história da arte.<sup>16</sup> Em sua biografia de Pompéia, Eloy Pontes chega a sugerir que o autor possa ter sido um dos primeiros a escrever notas na imprensa brasileira sobre o Impressionismo, pouco após a sua eclosão em Paris.<sup>17</sup>

14 POMPÉIA, Raul. Aos Domingos, 20 de Abril de 1890. *Jornal do Comercio*, São Paulo, 20/04/1890. In: \_\_\_\_\_. Crônicas 2. Obras vol. VII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1983. p. 320.

15 LEITE, José Roberto Teixeira. A crítica de arte da Belle Époque. In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila e VALLE, Arthur. *Oitocentos. Arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

16 LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm. Paisagismo brasileiro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980. p. 85.

17 PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. p. 219.

Importa destacar que este trabalho filia-se a uma tendência de pesquisas sobre a história da arte e da cultura brasileiras que procura, antes de qualquer coisa, compreender as características centrais do Brasil do século XIX, deixando um pouco de lado a idéia de que o modernismo brasileiro teria promovido uma ruptura radical com tudo o que o precedeu. Como afirmou Mariela Hernández, “as mudanças mais significativas na visão do século XIX foram consequência da decisão de certos historiadores de estudar os fenômenos artísticos baseando-se em critérios que não favorecessem mais às vanguardas, propósito que se fez evidente a partir da década de 1970”.<sup>18</sup> Essa atitude em nenhuma medida sugere uma postura anti-vanguarda, mas significa um compromisso com a pesquisa histórica que crie bases para a pesquisa sobre as artes visuais e a cultura brasileira do século XIX.<sup>19</sup>

No presente texto procurei sublinhar, ainda que de maneira um tanto impressionista, características da atuação de Raul Pompéia no campo das artes visuais, tanto como artista quanto como crítico, ainda que tenha voltado mais minha atenção para à sua atuação como crítico/cronista das artes visuais de sua época. Uma leitura atenta dos escritos de Raul Pompéia sobre as artes por certo oferecerá mais uma peça para uma melhor compreensão do pensamento estético no Brasil oitocentista, e uma peça importante, dada a já conhecida ressonância e seus escritos sobre o público leitor de sua época.

Raul Pompéia não foi simplesmente mais um cronista. Em seus textos estão latentes as injunções entre a arte, a literatura e a política no Brasil da época, relações que ainda merecem ser melhor exploradas. Seus textos eram, no mais das vezes, textos de combate. Cumpre homenagear a força de suas críticas reconsiderando-as na tarefa, ora em curso, de repensar o desenvolvimento da crítica de arte no Brasil.

---

18 HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. A historiografia da arte oitocentista e as revisões efetuadas durante as últimas décadas do século XX. In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila e VALLE, Arthur. *Oitocentos*. Arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2008.

19 Nesse sentido, é mister sublinhar os esforços de um grupo de pesquisadores que são responsáveis por um enorme conjunto de esforços de divulgação da história das artes no Brasil do século XIX, grupo esse que traduz esses esforços em um sítio eletrônico com bases de dados e em uma revista acadêmica. Ver em: <http://www.dezenovevinte.net/>.

## CÂNCER: UM DIÁLOGO ENTRE O CINEMA E AS ARTES VISUAIS

Elizabeth Maria Mendonça Real<sup>1</sup>

Palavras-chave: arte contemporânea – cinema brasileiro – Tropicalismo

*Câncer*, terceiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha, foi rodado em poucos dias em agosto de 1968, no Rio de Janeiro. Filmado na bitola 16mm, não chegou a ser exibido em circuito comercial. Até então, o diretor havia lançado dois filmes considerados marcos da produção cultural brasileira e que tiveram ressonância no panorama do cinema internacional: *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, e *Terra em transe*, de 1967.

Em seus dois primeiros filmes, Glauber procurou abordar grandes questões que atormentavam a sociedade brasileira no momento em que foram realizados, enfocando, no primeiro, a gênese e o caminho para a futura superação das condições de exploração a que se submete o povo brasileiro e, no segundo, já em um momento pós-golpe militar, o próprio processo político por que passava nossa sociedade, o desenvolvimento e frustração de um projeto de transformação que tentava unir no mesmo lado o povo e o poeta ou intelectual. Nos dois filmes, notava-se uma nítida ruptura com a narrativa clássica do cinema mais convencional. No primeiro, uma tentativa de aproximação com a narrativa popular do cordel nordestino e, no segundo, a suspensão da linearidade e uma montagem vertiginosa que correspondia ao desespero delirante do protagonista antes da morte.

*Terra em transe* é considerado um dos deflagadores do movimento tropicalista, ao lado da montagem de *O rei da vela*, por José Celso e o grupo Oficina, do projeto ambiental de Hélio Oiticica montado na exposição *Nova objetividade brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), e da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso.

Entendemos aqui a Tropicália não como um movimento artístico específico, mas como um poderoso momento de experimentação. Momento em que as separações entre as diferentes categorias e gêneros artísticos aboliram-se e conceitos mais amplos aproximaram as diferentes artes, inclusive o cinema.

Segundo Carlos Basualdo, curador da mostra *Tropicália*, realizada no Brasil em 2007, não se tratava de uma atividade específica de um grupo isolado, mas de um processo de transformações

<sup>1</sup> doutoranda Universidade Federal Fluminense (UFF). real.beth@gmail.com.

mais amplo, que partia de artistas pertencentes a várias áreas, mas com uma visão comum da realidade brasileira. A Tropicália pôs em circulação uma série de conceitos e propostas culturais e artísticas que se desdobraram nos anos seguintes. Pode-se dizer que, em todas essas experiências, predominava nos artistas o desejo de misturar a arte à própria vida, com todo seu caráter de jogo e indeterminação. Estavam em xeque formulações estéticas e culturais e no centro de interesse emergiam questões existenciais, voltadas para o comportamento, como oposição aos valores estabelecidos. Radicalizavam-se o forte diálogo e a troca de influências entre as várias formas de expressão artística – o cinema, as artes plásticas, a música, o teatro, a poesia. Questionavam-se os próprios limites da arte, levando o artista a experimentar e abolir fronteiras entre diversas linguagens, mídias, gêneros e modos de expressão.

Muitas das características das manifestações tropicalistas tomaram parte de um movimento amplo de transformações que se estabeleciam nas artes também em outros países, entre elas a intenção de superar fronteiras entre os campos artísticos e de estabelecer uma outra relação do espectador com o trabalho de arte, abandonando de vez a noção de obra acabada ou de obra-prima. No Brasil daquele período, o desafio maior que se colocava ao artista era a formulação de uma linguagem própria, de forma que a arte brasileira se atualizasse frente ao que acontecia no contexto internacional. A abertura a experiências que se faziam em outros países se dava por meio de um procedimento já característico brasileiro: a antropofagia. O momento flagra a ruptura com a arte ligada ao bom gosto e à posição contemplativa do espectador; e ainda o desejo de realizar experiências descondicionantes, muito vinculado ao ambiente contracultural daquele final de década.

O *Esquema Geral da Nova Objetividade*, texto de Hélio Oiticica que consta no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, pode ser visto como um valioso sistematizador dessas idéias ao trazer à tona pontos fundamentais que iriam estar presentes na arte contemporânea brasileira: a criação coletiva, a participação do espectador, a extrapolação de categorias artísticas compartimentadas, a tendência ao objeto e a superação do quadro de cavalete, a consciência ética e política do artista frente à condição subdesenvolvida do país e o processo antropofágico que caracteriza nossas produções. Ele faz uma análise dos artistas que expuseram na mostra e aponta pessoas, grupos ou correntes que foram importantes para a formulação do Esquema, incluindo nele o próprio Cinema Novo.

No último item do *Esquema*, Oiticica retoma a questão do relacionamento do artista com o público e da possibilidade de fazer arte de vanguarda em um país subdesenvolvido. O artista vê-se diante da necessidade não de apenas criar, mas comunicar-se, propor. A atitude assumida pelo artista é não mais a do criador absoluto, mas a do “motivador para a criação”. Esta se completa com a participação ativa do também não mais “espectador”, mas “participador” (OITICICA, in FERREIRA, 2006).

No cinema, há uma mudança na relação com o espectador quando ocorre uma quebra nos códigos narrativos clássicos. Em *Câncer*, isso acontece não apenas com a extensão dos planos ao limite ou com a negação de uma teleologia narrativa, mas com o próprio processo de criação. Aos atores e não-atores é proposto um tema central em torno do qual eles devem improvisar. Ouvimos a voz do diretor intervindo em alguns momentos, provocando os participantes.



*Câncer* foi realizado enquanto Glauber aguardava o início da filmagem de seu próximo filme, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, realizado no ano seguinte. Glauber convidou alguns atores que participariam do *Dragão* e montou uma pequena equipe de pessoas mais próximas, juntando ainda artistas de outras áreas, como Hélio Oiticica e Rogério Duarte, e não atores, entre eles vários componentes da escola de samba da Mangueira.

No contexto da história do cinema brasileiro, o ano da realização do filme coincide com o estabelecimento de uma dicotomia entre dois grupos. De um lado, os cineastas do Cinema Novo, movimento legitimado internacionalmente, alinhado com os “novos cinemas” que surgiam na mesma época em várias partes do mundo. Glauber Rocha era um dos principais expoentes desse grupo. Em 1969, o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, dá início a um novo ciclo do Cinema Novo, marcado pelo desejo dos cineastas de se comunicar com o público: trata-se de um filme a cores, de orçamento alto, e um tom de comédia popular inspirado na chanchada carioca.

De outro lado, surge uma nova geração de cineastas, fazendo filmes mais agressivos, tanto em sua linguagem quanto na temática escolhida, pronta para radicalizar as propostas iniciais do Cinema Novo, mas vivendo as agruras de um outro contexto do país. Estes jovens formaram um grupo que ficou conhecido como Cinema Marginal. Ironia e violência tomam lugar do idealismo revolucionário. A estética da fome dá vez à estética do lixo. Em texto escrito no momento do lançamento do filme *O bandido da luz vermelha*, considerado marco inicial do movimento, em 1968, o diretor Rogério Sganzerla ressaltava a proximidade de sua proposta com as peças de José Celso, *O rei da vela* e *Roda viva*. Sganzerla admitia o interesse em mergulhar no subdesenvolvimento e a intenção de “filmar habitualmente como não se deve filmar; isto é utilizando angulações preciosistas e de mau gosto, alterando a altura da câmera, cortando displicentemente, não enquadrando direitinho, sendo acadêmico quando interessava” (SGANZERLA, Arte em Revista nº 1, p.19). Embora negasse ser um cineasta tropicalista, confirmava suas ligações com Caetano, Gil e os poetas concretistas, em especial no retorno a Oswald Andrade. Podemos destacar como especialmente próximas às propostas tropicalistas a produção da Belair, em 1970, produtora criada por Sganzerla e Júlio Bressane, que durou apenas três meses. Segundo Fernão Ramos, na Belair o “clima de criação coletiva e vivência cotidiana da equipe de filmagem” transparece nos próprios filmes, como parte integrante do produto final (RAMOS, 1987, P.96/97).

Os dois grupos – Cinema Novo e Cinema marginal – encontravam-se em fases completamente diferentes naquele final de década, configurando-se um distanciamento entre eles, que chegou a beirar mesmo a rivalidade. *Câncer* se torna um filme curioso, nesse contexto, por parecer mais alinhado à estética marginal, que apenas se esboçava no momento em que o filme é realizado, do que à estética dos novos padrões cinemanovistas. A intenção de Glauber, segundo explicou mais tarde, era realizar uma experiência, explorando ao limite as possibilidades de duração do plano-sequência. Marcado pelo improviso, o filme não segue um roteiro, mas se organiza em torno de algumas proposições feitas pelo diretor aos atores em torno de situações que fazem aflorar temas como o racismo, a situação da mulher, o desemprego, a repressão política, a atuação da esquerda. No entanto, tudo isso é tratado de forma anárquica, em um tom irônico ou debochado. Em vários momentos, a voz de Glauber intervém, ora inserida posteriormente

com comentários dirigidos para o espectador, ora em som direto, abordando provocativamente os atores em cena. Misturam-se cenas documentais e cenas ficcionais. Nas seqüências ficcionais de *Câncer*, podemos constatar que se estabelece uma espécie de jogo entre o que é previsto, proposto pelo diretor, e aquilo que é o imprevisto, que deve ser completado pelo ator. Essa mescla realizada por Glauber, a ambigüidade das situações propostas, o esfumaçamento da fronteira entre ficção e documentário, acabam por gerar um novo tipo de relação com o espectador, que é a todo momento desafiado a dar ordem ou a tentar entender o que está se passando.

Na abertura do filme, temos uma seqüência filmada durante um debate no MAM do Rio de Janeiro, reunindo diversos intelectuais e artistas. O diretor, em *off*, contextualiza o momento de “agitação arretada” em que foi realizado o filme: estudantes nas ruas, operários ocupando fábricas, camponeses morrendo de fome. Politicamente, ressalta, no contexto internacional, o Maio de 68 francês e, no Brasil, o golpe militar que derrubara o verdadeiro presidente revolucionário, Jango. Em termos da cultura, Glauber situa o filme no contexto do “Tropicalismo” e da arte revolucionária. Em seguida, a câmera se posiciona dentro do carro que leva a equipe de filmagem. O veículo percorre as ruas do Rio, e ouvimos tanto a voz de Glauber quanto sons indiscerníveis de uma rádio cubana (o filme é finalizado em Cuba quatro anos mais tarde, em 1972).

Numa outra seqüência, no início do filme, Rogério Duarte e Hélio Oiticica provocam o desempregado vivido por Pitanga. É uma longa seqüência, sem cortes e poucos movimentos de câmera. Um sambista batuca uma caixa de fósforos e canta em volta da cena. Os atores improvisam e, em certos momentos, olham para Glauber atrás da câmera, como a pedir orientações para continuar a representação que parece esgotada.

Há duas seqüências em que os bandidos, vividos por Hugo Carvana e Antonio Pitanga, discutem sobre um “objeto” roubado por um deles de um americano. Eles não sabem do que se trata e o levam para vender ao Doutor Zelito. Os três, apesar de ainda não saberem o que era aquele objeto, negociam um valor. Podemos pensar a partir disso sobre o que se trata, que tipo de objeto é negociado? Uma obra de arte? Um dispositivo tecnológico? Como valorá-lo? De toda forma, é o objeto que provoca a ação dos personagens, ou dos atores, que têm que improvisar a partir dele, propor significados para ele. Podemos pensá-lo como desempenhando o mesmo papel que o “objeto” como estava proposto pelos artistas plásticos mobilizados na mostra *Nova Objetividade Brasileira* – tem o sentido de incitar à participação, deixar para o outro a tarefa de completar o sentido.

Ao longo da seqüência, a voz de Glauber interfere repetidamente, provocando os atores. Paralelamente a essa ação, enquanto os três negociam, um homem, deitado em um canto da sala, é espancado por Carvana e depois por Pitanga. A violência é tratada com banalidade, como algo dentro do normal. Até que, no final da seqüência, o homem reage e passa a bater em Pitanga. O racismo, que está presente como provocação ao longo do filme, aparece também nesta seqüência: Pitanga, ao final, que foi quem conseguiu o objeto, é acusado pelo parceiro de ter ficado com o dinheiro.

Em *Câncer*, na proposta de Glauber aos atores e aos outros participantes podemos flagrar características da performance. Não há uma linearidade narrativa e sim uma proposição de temas em torno

dos quais se estabelece a *mise-en-scène*. Em algumas sequências, percebemos que suas estratégias coincidem com obras de alguns artistas. Havia um tipo de performance, conhecida como autobiográfica, em que o artista se valia de sua própria história pessoal. Segundo RoseLee Goldberg, “vários artistas recriaram episódios de suas próprias vidas, manipulando e transformando o material numa série de performances através de cinema, vídeo, som e solilóquio” (GOLDBERG, 2006, p. 141). É o que parece acontecer no momento do desabafo de Odete Lara quando ela fala das dificuldades da profissão. Há, nesse momento, uma clara confusão entre atriz e personagem.

Numa outra sequência, Antonio Pitanga improvisa na rua, interpelando os passantes, pedindo emprego. Não fica muito claro se as pessoas envolvidas têm consciência de que se trata de uma ficção e aderem à “brincadeira”, ou se realmente acreditam no que está acontecendo. Ele dialoga com uma mulher e com um homem, atraindo a atenção das pessoas que passavam por ali. Não se sabe mais qual o limite entre a ficção e a realidade

Em *Câncer*, o diretor parece mais preocupado com a busca de um processo de criação intensamente ligado à realidade do que com aceitação ou com a compreensão imediata do filme por um público condicionado. A preocupação maior não é com a obra acabada, o filme “bem feito”, nem com a adequação aos parâmetros calcificados que permitiriam eficientemente comunicar ao público suas idéias, mas provocar no espectador a necessidade de reconstruir o processo de criação e só assim entender o que se passa na tela. Glauber Rocha enfatizava a importância da equipe na realização de um filme, relativizando, assim, o domínio da criação exclusivamente nas mãos do diretor. O improvisado, a criação coletiva, a busca de utilizar-se de linguagens de outros campos, a ligação com a realidade e o cotidiano, são preocupações presentes nas pesquisas dos artistas, em todo o mundo, que começaram a tomar força a partir de meados da década de 1950.

Se em *Câncer* o diretor se faz presente através da voz, provocando os atores ou falando diretamente para o espectador, em *Claro*, filmado em 1975, em Roma, o próprio Glauber aparece ao lado da atriz francesa Juliet Berto, que era sua mulher na época. Como em *Câncer*, o filme alterna cenas documentais e ficcionais. Sem história a seguir, estrutura-se como colagem. Na sequência inicial, Berto anda pelas ruínas romanas, rola no chão, e Glauber surge em campo, provocando-a. O som alterna a voz de Glauber gritando e a de uma mulher cantando ópera. O diretor fala direto para a câmera. Em outra sequência, acompanhamos um momento de sua intimidade, quando ele aparece em casa, conversando ao telefone, sentado em uma cadeira de balanço. Ouve e canta música brasileira, fuma maconha e oferece pétalas de rosa à mulher.

O filme radicaliza a proposta da performance. Cabe destacar duas seqüências em que esta proposta é bem clara. Em um jardim, os personagens dançam em volta de Juliet Berto, enquanto ela fala seu texto, chamando atenção para a deterioração do sistema, a crise da família tradicional, a degeneração do capitalismo. No centro, sobre uma mesa, uma ceia com alimentos que vão se desfazendo. Em outra sequência, enquanto Juliet fala o texto, um homem a acompanha encenando apenas com gestos.

Em *Câncer*, aparecem algumas seqüências que incorporam pessoas da própria rua, como no momento em que crianças brincam com a câmera e na encenação de Pitanga no Centro da cidade,

chamando atenção dos passantes. Em Claro, isso é ainda radicalizado. Numa sequência, quase no final do filme, depois de filmar uma passeata, Glauber e Juliet andam em meio a uma multidão de operários. Aqui a câmera é o principal personagem, provocando crianças e adultos a interagirem com ela.

*Câncer*, feito em 16 mm, bitola não apropriada ao circuito comercial de salas de exibição, parece representar um ponto de inflexão no cinema de Glauber Rocha que, ao falar do filme, afirmava que “o caminho do cinema são todos os caminhos”.

Em seus trabalhos seguintes, o diretor aprofundou-se nesse processo de criação aberto à participação dos atores e na proposta de um cinema que lançasse ao espectador o desafio de completar o sentido do filme e pensar sobre os limites da arte. O filme flagra, dessa forma, a inserção de Glauber em uma discussão mais ampla, em âmbito internacional, sobre a arte contemporânea. E no Brasil tropicalista, do final da década de 1960, quando o filme foi realizado, a questão dos artistas era justamente como o país se colocaria frente a tal discussão, a partir da criação de uma linguagem própria, com as peculiaridades de um quadro econômico e social de subdesenvolvimento e de um quadro político de ditadura militar.

## BIBLIOGRAFIA

- BASUALDO, Carlos. *Tropicália. A revolution in Brazilian culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. Coleção Arte +
- CANUTO, Roberta. *Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. (Encontros)
- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p.154-168.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Debates, 206. Dirigida por J. Guinburg.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção a)
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha. Esse vulcão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Disponível em [www.portalliteral.terra.com.br/ferreira\\_gullar](http://www.portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar). Acesso em 16 de agosto de 2007.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968 / 1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Embrafilme / Editora Brasiliense, 1987.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil. Os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Coleção Arte +.
- ROCHA, Erik. (Org.) *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## DAN GRAHAM: OLHAR | CORPO, VIDRO | ESPAÇO, COTIDIANO | CIDADE

Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos<sup>1</sup>

Rafael Goffinet de Almeida<sup>2</sup>

Palavras-chaves: *Dan Graham / Arte Contemporânea / Arquitetura Contemporânea / Cidade Contemporânea / Pós-minimalismo*

Em ‘*Essay on Video, Architecture and Television*’<sup>3</sup>, texto de 1979, Dan Graham expõe ao leitor uma série de pontos levantados por sua trajetória artística, desenvolve algumas idéias desencadeadas por esta, especialmente por sua produção mais recente focada sobre a cidade, e aproveita para avançar questões conexas, que se provariam fundamentais em projetos posteriores.

No texto, Graham escreve sobre tópicos diversos, a linguagem do vídeo, cinema e da televisão, as propriedades do vidro e do espelho, o acesso, controle visual e espaço construído, e ainda sobre percepção, comportamento e arquitetura. Nele encontramos mais do que simples *insights*, o texto articula pontos, aparentemente desconexos, para se posicionar perante questões como os efeitos perceptivos e sociais promovidos por elementos arquitetônicos, a relação entre revelar e esconder, visão e corpo, ou ainda entre o Funcionalismo e o Capitalismo.

O texto estrutura-se em nove tópicos, cujos nomes são indicativos das questões que tratam: *Cinema e Vídeo: Vídeo como Tempo Presente, O Código da Arquitetura | O Código do Vídeo, Códigos ‘Públicos’/ ‘Privados’, As Convenções da Janela de Vidro, A imagem do Espelho | A imagem do Vídeo, O Feedback do Vídeo, A Divisória de Vidro, Luz e Divisão Social, O Uso do Vidro nas Vitrines / Mercadorias nas Vitrines* e finalmente, *Construções de Vidro: ‘Vitrines’ das Corporações*. A pergunta é como e por que Graham alinhava em um único texto estes assuntos ‘dísparos’, ou seja, qual a natureza da articulação que enxergava entre eles.

<sup>1</sup> sotosantos@uol.com.br. Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> rafagoff@gmail.com. Bolsista de Iniciação Científica do curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. Bolsa FAPESP.

<sup>3</sup> Publicado originalmente em “*Dan Graham: Video Architecture Television – writings on video and video works 1970-1978*”, The Press of the Nova Scotia College of Art, New York University Press, 1979.



Graham realizara no ano anterior, o projeto *Alteration to a Suburban House*. Nele, buscou inserir suas experimentações, até então restritas aos espaços da arte, diretamente na cidade. O *Essay*, redigido em um momento de inflexão em sua carreira, permite uma leitura de sua carreira, nele Graham sistematiza questões acumuladas no decorrer de duas décadas. Nossa hipótese é que Graham coloca no texto, sob outra linguagem, questões disparadas por seu trabalho prático; nosso objetivo é relacionar estas duas instâncias de modo a fazer texto e produção prática se iluminarem. Começaremos por sua trajetória.

Inicia sua carreira na década de 1960, quando administra a *John Daniels Art Gallery*, experiência breve, porém fundamental, conhece Carl André, Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Smithson e Dan Flavin, e tem contato com o circuito da arte. Suas propostas iniciais derivaram desta vivência, *Homes for America e INCOME (outflow) PIECE* são alguns dos trabalhos críticos, vinculados à emergência do conceitualismo, sobre os mecanismos do circuito da arte.

Logo, foca sua atenção na concepção de objeto e percepção desenvolvida pelo Minimalismo. Em *Subject Matter*<sup>4</sup>, artigo de 1969, criticando o 'literalismo', prega a superação do 'objeto específico', em favor do "objeto de arte como uma 'estrutura de informação'. Argumenta que, na verdade, o 'objeto' é o índice de uma ação, intermediário da relação entre observador e artista, Central na argumentação é a noção de 'tempo contínuo', a percepção da obra está sempre condicionada à temporalidade e espacialidade.

Como conseqüência, Graham realiza trabalhos com duração temporal, com meios de reprodução técnicos, adotando o recurso à dupla referência, situações que trabalham simultaneamente dois pontos de vista. *Roll* (1970) consistia na apresentação simultaneamente de dois vídeos, cujas imagens foram obtidas por câmeras independentes, uma fixa e outra filmando na mão do artista enquanto rolava no chão. Graham consegue representar a presença simultânea da câmera, do objeto, do artista e do espectador.

A sobreposição de pontos de vista, o confronto entre ação e seu registro, presentes em *Roll* abrem caminho para propostas futuras. A partir de 1970, Graham passa a investigar as 'relações perceptivas, psicológicas e sociais do público, entre si e deste com as imagens'<sup>5</sup> por meio da criação de *performances*. Nestas, a relação dialógica antes estabelecida entre formas de reprodução técnica se transfere para a criação de situações que enfoca a relação entre *performers*, entre *performer* e o público ou entre este e aqueles, na qual é essencial a mediação monitores e câmeras de vídeo, este utilizado como gravações em tempo real (*Two Consciousness Projections, 1972*).

Em *Performer/Audience/Mirror*, Graham lança mão pela primeira vez do espelho em um espaço como dispositivo para a investigação da auto-percepção do público. Isto conduziu o artista à criação de instalações (como *Time Delay Rooms* (1974) pontuadas por espelhos, vidros e vídeos, cuja transmissão sofria um pequeno atraso temporal, dispositivo que lançava o público em uma peculiar situação espaço temporal que dessincronizava e aguçava sua auto-percepção.

4 GRAHAM, D. *Subject Matter* in COLOMINA; FRANCIS; PELZER.(org.) *Dan Graham*, Londres: Phaidon, 2001, p. 112-115.

5 GINTZ, C. *Beyond the looking glass* in *Art in America*, maio 1994, no.5, p.87.

O artista toma consciência acerca do potencial destas instalações enquanto estrutura capaz de criar alegorias críticas de diversas situações envolvendo o público e o espaço edificado. O primeiro passo foi utilizar as instalações para investigar facetas do circuito da arte. *Public Space/Two Audiences* (XXVII Bienal de Veneza, 1972) era um ambiente no qual um plano de vidro separava fisicamente o público em dois grupos. Ao entrar no ambiente, este, ao invés de olhar para algum objeto, se auto-contempla: as pessoas de cada um dos lados eram forçadas a observar o comportamento das do outro, tanto quanto seu próprio reflexo, aguçando sua auto-percepção, aquela referente a si e enquanto membro de grupo social específico, os visitantes da bienal. Em *Public Space/Two Audiences*, Graham cria a situação de um “observador que se percebe como parte de um grupo social de observadores observados”.

Pouco a pouco, a pesquisa extravasa estes limites para abarcar os espaços da cidade; Graham realiza a transposição destes dispositivos para a cidade. Continua interessado na investigação dos processos de percepção e subjetividade, porém agora endereçada ao cotidiano e a situações espaciais do habitante urbano, problemáticas sociais e espaciais. Em *Alterations to a Suburban House*, Graham por meio de uma intervenção integrou os espaços interno e externo de uma residência de subúrbio, cuja fachada foi substituída por um imenso pano de vidro, semelhante a uma vitrine, que abria para a rua a visão da sala de estar. Um espelho paralelo ao plano de vidro, na parede posterior desta, trazia para dentro a presença do espaço externo. Esta simples operação acarretava o tensionamento entre espaços públicos e privados, o pano de vidro na extensão frontal da residência a convertia em uma representação da vida suburbana.

Após este breve percurso, podemos retomar a questão da estrutura do ‘Essay’. Esta última se esclarece ao reagruparmos seus nove tópicos em três blocos, de maneira que correspondam a conjuntos de questões levantadas pelas experimentações efetuadas durante a trajetória que acabamos de sintetizar:

No primeiro bloco entrariam os tópicos *Cinema e Vídeo: Vídeo como Tempo Presente, A imagem do Espelho | A imagem do Vídeo e O Feedback do Vídeo*, cujos temas correspondem ao momento de sua carreira quando é central a realização de performances com vídeo ao vivo (como *Two Consciousness Projections*, 1972). *Cinema e Vídeo: Vídeo como Tempo Presente* destaca a potencialidade do vídeo enquanto ‘mídia do tempo presente’. Graham compara-o ao cinema, neste, a relação estabelecida com a realidade imediata é mediada: ‘O filme é uma ‘re-apresentação editada de outra realidade, para a contemplação individual por pessoas sem relação’. No vídeo ao vivo, a imagem é “simultânea à sua percepção pelo público, o espaço/ tempo é contínuo, coincidente com o tempo real’, inclui o espectador ‘no quadro’ e, ‘pode se retroalimentar com dados do ambiente’. Em *A imagem do Espelho | A imagem do Vídeo*, contrasta a imagem do vídeo e a do espelho, analisa em ambos os ‘meios’ a relação entre a natureza de sua informação e a conexão com as coordenadas espaço-temporais do observador: A ‘imagem de vídeo em um monitor não muda sua perspectiva com o deslocamento’ do observador, ‘pode ser instantânea ou retardada por um intervalo, o monitor pode estar perto ou longe da posição no espaço ou no tempo do receptor’. Comenta a vinculação subjetiva: ‘o vídeo, em contraste ao espelho, acontece no fluxo temporal e está vinculado subjetivamente à duração de tempo experimentada’. Em *Feedback do Vídeo*, relativo à instalações como *Time Delay Rooms* (também com vídeos, mas com atraso temporal), enfoca as alterações provocadas pelo atraso na auto-percepção individual, e reflexos na percepção espacial e temporal.

Em um segundo bloco caberia *Códigos 'Públicos' | 'Privados', As Convenções da Janela de Vidro*, O Código da Arquitetura | O Código do Vídeo, cujos temas se relacionam às questões disparadas pelas instalações críticas ao circuito da arte (*Public Space/Two Audiences*, 1976). *Códigos 'Públicos' | 'Privados'*, Graham, após constatar forte relação entre arquitetura e ordem social, prevê que *'no futuro esta será parcialmente, suplantado pelo novo código da televisão'*, cujas imagens *'ao conectarem (...) regiões arquitetonicamente (e socialmente) delimitadas, assumirão funções arquitetônicas e sociais'*. O Código da Arquitetura | O Código do Vídeo prevê que este último substituirá parcialmente as divisões arquitetônicas que fazem *'intermediação entre unidades espaciais separadas e definem a visão (convencional relação) de uma pessoa com a outra'*, assim, *'A televisão, de mão-dupla, colocará em contato classes sociais não relacionadas: sua utilização deconstrói e redefiner hierarquias sociais'*.

*As Convenções da Janela de Vidro* trata do 'público e privado', cuja relação é em parte moldada pela arquitetura: *'a janela faz a intermediação entre espaços privados (internos) e públicos (externos). O que a arquitetura deixa ver é definido pela noção aceita de privacidade (...), ela 'separa a pessoa 'particular' da 'pública e 'autoriza certos comportamentos. (...) A privacidade está ligada a regras sociais'*. Estas serão abaladas pelo vídeo, com implicações legais: *'a gravação de conversas privadas configura uma área de disputa, entre o direito à privacidade e o direito público. O uso de câmeras de vigilância envolve questões semelhantes'*. *As Convenções da Janela de Vidro* continua o raciocínio, esta, *'um plano de representação'*, situa o mundo a uma distância do observador e o enquadra por meio de sua *'forma e direção de orientação da abertura'*. Define, desde um espaço para outro, *'um espaço de 'visão', socialmente (pré-) concebido*. O código código social / arquitetônico define o *'que alguém em um lado da janela pode ver do outro espaço, e o que pode ser visto dele por um observador do outro lado (e vice-versa, para alguém ocupando aquele outro lado)'*. Ambas pontos de vista estabelecem uma relação que *'pode ser simétrica, parecer simétrica mas não ser, ou ser claramente assimétrica'*. Expressam desigualdades de poder.

Por último, os tópicos *A Divisória de Vidro, Luz e Divisão Social, O Uso do Vidro nas Vitrines / Mercadorias nas Vitrines, Construções de Vidro: 'Vitrines' das Corporações*, que discutem visibilidade e espaço construído, correspondem ao momento em que Graham intervém na cidade (*Alteration to a Suburban House*). Assim, em *A Divisória de Vidro, Luz e Divisão Social*, o artista afirma que o pano de vidro *'aliena o 'sujeito' do 'objeto', 'A visão do observador defronte do pano de vidro é 'objetiva'; a do sujeito observado (e sua subjetividade) é ocultada. Por sua vez, um observador do lado de fora não participa do quadro 'intersubjetivo' de um grupo no interior'*. Essa assimetria de poder pode ser debitada à propriedades do material, mas escondem motivações sociais, em uma vitrine a *'luz distingue, espacial ou temporalmente (...) segue o compasso (e delimita) os ritmos naturais e culturais de atividades humanas', (...)'portanto é um dispositivo de controle do comportamento. Tanto o vidro como a luz implementam divisões sociais'*. Nas vitrines, o vidro *'isola o consumidor do produto, ao mesmo tempo em que sobrepõe a este sua imagem espelhada'*. Paradoxalmente esta alienação, *'desperta o desejo de possuir as mercadorias'*, já que a vitrine captura *'os desejos latentes do transeunte eventual, para conferir um significado subjetivo sobre os produtos que "objectivamente" coloca à vista'*. O vidro dirige a atenção para o *'apelo superficial do produto, para sua superfície – obliterando sua 'execução' - aquilo o vincula ao trabalho humano)*. Negando o acesso ao seu valor de uso, o vidro promove a idealização do produto. A ênfase na aparência, *'historicamente, corresponde à alienação do trabalhador em relação a sua produção'*. A vitrine, dispositivo de enquadramento, enquadra uma vista (determina-a), criando um ponto focal: *'o olhar do comprador, seu foco, cria valor'*. O comprador *'identifica-se com o objeto representado: sua 'auto-projeção', organiza significados ao redor do objeto enfocado; nele re-encontra seu olhar centrado'*. *'Construções de*

*Vidro: 'Vitrines' das Corporações* aborda o edifício de vidro, relacionando transparência do vidro, ideologia funcionalista e interesses de corporações ou governamentais: *'A aparência de um edifício, sua clareza e transparência estrutural, une o mito do progresso científico com um mito social (a utilidade da prática eficiente dos negócios.) (...)'* *'O transparente funcionalismo do edifício encobre a sua função ideológica: seu uso para justificar as grandes empresas ou agências do governo. Serve para difundir a sua visão particular da ordem social'*. A visão é desviada do contexto social, *'incidindo apenas sobre a superfície material ou as qualidades estruturais'*. A transparência do vidro, *'não só objetiva falsamente a realidade: é uma paradoxal camuflagem: a função de uma corporação é aumentar sua autonomia, poder, e capacidade de controle através da ocultação de informação, nesse sentido, sua fachada arquitetônica transmite a ilusão de uma absoluta transparência'*. *'A transparência é apenas visual'*, o vidro barra acesso ao processo decisório e ao funcionamento da empresa. *'O edifício de vidro (...) finge eliminar a distinção entre superfície externa e o que se passa no seu interior'*. *'A pureza estética do edifício de vidro, transforma-se em um alibi social para a instituição que abriga'*.

Nestes tópicos, Graham recapitula questões levantadas ao longo de sua trajetória, concedendo-lhes outro sentido, em sua exposição enfatiza a dimensão social nas discussões sobre as mídias, a arquitetura, a auto-percepção individual, fazendo-as convergir para mecanismo de controle presentes na arquitetura e espaço urbano. Sua produção configura um exemplo paradigmático de reflexão estética, investiga e pensa a realidade. Utiliza vários suportes, inclusive a redação de textos. Existe uma relação forte (às vezes de identificação, outras de tensionamento, entre produção prática e textual). Graham coloca no texto, sob outra linguagem, questões presentes no trabalho prático. O texto condensa, sintetiza e organiza as questões dispersas pelos projetos. O texto possibilita-lhe expandir o campo das questões, para além daquelas que pode ser convertidas em práticas artísticas. Concede-lhes não apenas outra linguagem, verbal, mas outro tratamento, mais analítico.

Um bom exemplo desta relação está entre a instalação *Yesterday/Today, 1974 e o conteúdo dos tópicos 'O Código da Arquitetura | O Código do Vídeo'* e Códigos 'Públicos' / 'Privados'. Nesta instalação produzida para a *John Gibson Gallery*, Graham promoveu a sobreposição de elementos espaciais e temporais a fim de gerar novos significados. O artista captou imagem e som do domínio restrito do escritório, transmitido-os para os espaços de acesso público (área de exposições). No entanto, havia uma sutil operação em andamento: enquanto que o monitor de vídeo apresentava imagens das atividades no escritório em tempo real, o aparelho de som transmitia o som de conversas gravadas vinte e quatro horas antes. Ao associar os negócios realizados no espaço do fundo com a contemplação desinteressada das obras na frente do negócio, em seu espaço expositivo, Graham expõe as entranhas do circuito da arte. Este procedimento permitiu a Graham mostrar a dúbia relação entre instituição e espaço, visibilidade e opacidade presentes na galeria; sua arquitetura mais escondia que revelava seu real funcionamento: *'aquilo que acontecia no fundo do palco, a parte dos negócios, pulava à frente, tornando-se visível no espaço expositivo'*.

No tópico **'O Código da Arquitetura | O Código do Vídeo'**, encontramos os seguintes pontos: *'Um código de arquitetura tanto reflete quanto dirige a ordem social, no futuro este será parcialmente, suplantado pelo novo código da televisão'*. (...) *As imagens de televisão, ao conectarem cômodos, famílias, classes sociais, domínios 'públicos' / 'privados, conectando regiões arquitetonicamente (e socialmente) delimitadas, assumirão funções arquitetônicas (e sociais)'*. (...) *'O vídeo funcionará como a janela e o espelho, subvertendo seus efeitos. As janelas fazem a intermediação entre*

*unidades espaciais separadas e definem a visão (convencional relação) de uma pessoa com a outra'; (...) 'A arquitetura define fronteiras culturais e psicológicas; o vídeo substituirá ou reorganizará estas fronteiras. A televisão, de mão-dupla, colocará em contato classes sociais não relacionadas: sua utilização deconstrói e redefine hierarquias sociais'. Em, 'Códigos 'Públicos'/ 'Privados', encontramos: (...) 'A privacidade está ligada a regras sociais'. (...) 'Certas áreas estão em processo de mudança social: gravação de conversas privadas configura uma área de disputa pendente, entre o direito à privacidade e o direito público. O uso de câmeras de vigilância envolve questões 'morais' / 'legais' semelhantes'. (...)*

A trajetória de Dan Graham, sem problema, pode ser situada dentro do contexto do pós-minimalismo e das múltiplas tendências contemporâneas que originou.

Embora sua produção trave forte diálogo com Robert Smithson, Mel Botchner, entre muitos outros, ela guarda forte especificidade e coerência interna. É importante ressaltar o engajamento crítico do artista, suas experimentações, enquanto expandiam o campo da arte, tomavam parte do debate político e cultural de forma crítica e contundente. Perante a atual onda de espaços interativos e de espaços da experiência, não só no campo das artes, mas também na vida cotidiana na cultura e no entretenimento, o estudo de produções artísticas como a sua, originais e críticas, faz-se necessário.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org.) Dan Graham, Phaidon, 2001.

GRAHAM, D. Subject Matter In: COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org.) op. cit.

GRAHAM, D. Essay on video, architecture and television In: COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org.) op. cit.

GINTZ, C. Beyond the looking glass. *Art in America*, no. 5.

LEVIN, Thomas Y., FROHNE, Ursula and WEIBEL, Peter. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, ZKM - Center for Art and Media, Karlsruhe, 2001, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 2002.

O'DOHERTY, B. No interior do cubo branco, ed: Martins, 2002.

SALVIONI, D. Dan Graham. *Flash Art*, no. 152, mai/jun, 1990.

VALLE, P. Transparency/Reflection. *Lotus International*, no. 125.



## ORLANDO FARYA E A CAPTURA DE PEQUENAS NARRATIVAS

Fátima Nader Simões Cerqueira<sup>1</sup>

**Resumo:** A produção poética de Orlando da Rosa Farya se dá no papel de condutor de uma narrativa fragmentada e em desenvolvimento em viagens por cidades do Brasil e do exterior, nas quais teatraliza a figura do *flâneur*-fotógrafo, caminhante que registra uma espécie de “panorama” do século XXI, criando trajetos e expedições em busca de territórios culturais diversos.

**Palavras-chave:** fotografia. teatralidade. *flâneur*.

A produção poética de Orlando da Rosa Farya (1957, Vitória), artista e professor de do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), na última década, resulta de imagens de cidades - de Vitória, Rio de Janeiro e São Paulo a Berlim, Londres, Paris, Budapeste, Madrid, Nova York, Roma, Florença, Veneza, Marrakech ou Havana, entre tantos outros lugares.

Observando outros caminhantes, entre turistas e habitantes, Farya, na figura do *flâneur*-fotógrafo, lembra o solitário caminhante de Baudelaire que percorre as ruas de uma cidade. Registrando uma espécie de “panorama” do século XXI, o artista, também ator da cena, se expõe às circunstâncias, ao terreno de ação do pedestre. Sua característica urbana, da qual a figura do *flâneur* serviria de “fermento”, é ativada pela ação direta do meio geográfico e cultural. Andar à deriva e perambular tomam forma e dão forma, determinando a construção de relações precárias ocorridas em diferentes contextos, a acontecer em parques, metrô, praias, portos, trajetos de ônibus, estradas, shoppings, monumentos turísticos ou museus.

Desde o início dos anos 90, grande quantidade de artistas vem interpretando e colocando, em uso, produtos culturais e obras de autorias diversas. Mais recentemente, alguns artistas elaboram processos que efetuam noções de convívio, não se restringindo ao campo tradicionalmente destinado à ‘representação’.

A partir da ideia de *viagem*, o artista cria expedições em busca de territórios culturais diversos, nos quais não se comporta como receptor passivo ou observador alheio, mas enquanto condutor de uma narrativa fragmentada e em desenvolvimento. Por onde passa, dirige seu olhar atento para a captura de

<sup>1</sup> fatimanader@yahoo.com.br. Mestre em História e Crítica da Arte – UFES. Doutoranda em Comunicação e Semiótica – PUC/SP.

pequenos eventos que possam ocorrer à sua volta, microfragmentos da vida alheia ou de sua própria, entrelaçados como elos de uma história coletiva congelada no instante fotográfico.



[Fig. 1] FARYA, Orlando. *Sem título* (Série RER-D Paris-Combs-la-Ville), 2010. Fotografia digital

A série *RER-D 2010 Paris - Combs-la-Ville* [Fig. 1], realizada no presente ano, apresenta um trajeto realizado, diariamente, durante sua estada nas proximidades da capital francesa, no momento de apreensão e troca de olhares entre o artista e os passageiros, intermediado pela fotografia digital.

Os projetos de deslocamento demonstram um diálogo complexo com um mundo globalizado economicamente e diversificado em particularidades geográficas e culturais que atestam transformações, afetam as representações do mundo e ordenam a vida cotidiana.

A visitação a outras tradições, usos e costumes, corroídos pela ação do tempo que superdimensiona o presente em um aqui e agora, constitui um arranjo para o artista, viajante do século XXI. A esse viajante, não cabe buscar somente o exótico, mas ser voraz, como é próprio ao ato de consumo. De um só lugar, captura centenas de imagens que revisam o mundo digitalmente. Diferentes cantos do planeta correspondem, desse modo, a uma sequência temporal inscrita no espaço de modo simultâneo. Essa matéria significativa trata de sentidos e valores originários da produção cultural acumulada, a ser catalogada em um repertório de referências que passam por áreas diversas: a história da arte, o cinema, a arquitetura, o patrimônio imaterial, a moda, os costumes.



[Fig. 2] FARYA, Orlando. *Sem título* (Série Marrakech), 2010. Fotografia digital

Em *Marrakech*, série produzida também em 2010 [Fig. 2], o artista compõe um conjunto de observação dos modos de vestir e viver na cidade marroquina, em sua passagem que parece procurar, por sua mirada e pelo olhar do outro, algum comentário não dito, alguma falha que constitua sinal de empatia, ou quem sabe, uma leve admoestação, a fim de constituir um mínimo sinal de ligação com o desconhecido.

As obras do passado e a vida em construção constituem, portanto, um repertório de imagens em tempos fluidos e anacrônicos. A nebulosidade entre originais e cópias é explorada por uma estratégia colecionista da arte, na qual o plágio e a apropriação participam da difusão das ideias. O artista se torna consumidor de todo imaginário coletivo e patrimônio artístico, buscando na diversidade das origens, um outro lugar em tempos de *standartização*.



[Fig. 3] FARYA, Orlando. *Elvis by Warhol by me* (Série Berlim/Museus), 2010. Fotografia digital

Tal como na foto [Fig. 3] em que um observador diante da obra *Double Elvis* (1963), de Andy Warhol, tirada no Museu de Berlim, localizado na antiga estação ferroviária Hamburger Bahnhof, o passado é presentificado pelo olhar do artista capixaba que fundamentado na observação de visitantes às instituições de arte, organiza novos arranjos que dizem respeito a um modelo classificatório de colecionar e rerepresentar os acervos de museus.



[Fig. 4] FARYA, Orlando. *Petite danseuse* (Série Paris/Museu d'Orsay), 2010. Fotografia digital



[Fig. 5] FARYA, Orlando. *A origem do mundo* (Série Paris/ Museu d'Orsay), 2010. Fotografia digital

Seja no compartilhar o mesmo espaço físico de visitação e contemplação, no *Musée d'Orsay*, da pequena bailarina em bronze, de Degas (*Petite danseuse de 14 ans*, 1921-31) [Fig. 4] ou diante de um óleo sobre tela de Courbet (*L'origine du monde*, 1866) [Fig.5], o procedimento de Farya é uma constante: da observação do visitante que é visto enquanto dirige sua atenção às obras dos mestres.

A obra dentro da obra, o espectador visto por outro e as figuras do artista, do visitante e do turista se confundem, formam eixos de sentidos intratextuais (que provém de outras obras e contextos) e extratextuais (que não pertencem às obras citadas) que agregam novos sentidos ao ato de traçar viagens com fins culturais.

Decorrente do pensar o caminhar tal qual invenção e produção, uma certa ficção é então construída pela poética que movimentam ações banais no cotidiano de uma viagem – mas não no sentido de uma narrativa de fundo alegórico, moral ou político. Nela os agenciamentos materiais entre signos e imagens podem se organizar com fluidez, desde a situação da trajetória de deslocamento do artista. Desse modo, o artista se apoia na personagem teatralizada do “turista” que, de modo implícito ou explícito, entrelaça a ação do trajeto à investigação poética. O mundo é então, qualificado: o agenciamento simbólico passa a se afirmar porquanto memória construída, e não como pura representação.

No caso de Farya, a “encenação” encontrada e introduzida nas ruas da cidade, funciona como um suplemento, quase um monólogo. Seja andarilho ou turista, ele perambula ou senta, literalmente, aguardando, de modo paciente, o próximo evento.



[Fig. 6] FARYA, Orlando. *Sem título* (Série Autorretrato/RER-D Paris-Combs-la-Ville), 2010. Fotografia digital

Unindo situações e contextos geográficos, segue coletando detalhes de cenas na vida das cidades, registrando momentos fugidios e efêmeros no compartilhamento de espaços sociais e impessoais, nos quais inclui a si próprio na captura do outro, em meio aos indivíduos que ignoram a presença da máquina fotográfica em sua direção ou observam, com determinado incômodo, o “roubo” de sua imagem. [Fig.6].

Posteriormente, o artista em sua própria exposição, irá “ciceronear” aqueles espectadores inclusos em sua própria obra, em vistas de todo um acervo da história da arte.

E assim, o espaço geográfico, “geocustomizado” e apresentado como formas-trajeto de um mundo labiríntico, se dá como série temporal de atos independentes e sucessivos e não como simples reunião de objetos no espaço. Bourriaud<sup>2</sup> compara o procedimento do artista que seleciona objetos culturais para daí, criar novos modos de produção, com a atividade de um DJ, que constrói um repertório partindo de um amálgama da forma original, redimensionando a distinção entre produção e consumo, criação e cópia.

No caso de Farya, essa reprogramação entrelaça vida e arte, as cidades atuais, suas histórias e iconografias. Próximo a um “roteiro *in progress*”, o artista segue a demarcar novos destinos, em um arranjo de reconhecimento do ser e do habitar o mundo, que afirma operações de saída, superando o estado cíclico de fazeres e rotinas dessemantizadas e padronizadas para o encaminhamento de valor estético na insignificância dos pequenos eventos, dos microacontecimentos e das coisas banais.

## REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Tereza de. Um Flâneur em Berlim. In: *Orlando da Rosa Farya*. Berlim: Galerie Weisser Elefant Berlim, 2008.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. In: COELHO, Teixeira (org.). *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Radical: pour une esthétique de la globalization*. Paris: Denoël, s.i.d.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CERQUEIRA, Fátima Nader Simões. *Das paisagens dos artistas viajantes à natureza da pintura contemporânea*. In: Ciclo de Palestras MAES, Museu de Arte do Espírito Santo. Palestra proferida em 25 de junho de 2008.
- DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Regard, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo, Cia. das Letras, 2004.

---

<sup>2</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.



## LO STAFFATO, DE GIOVANNI FATTORI À LUZ DA “EPISTEMOLOGIA DO NEGATIVO” DE EUGENIO BATTISTI

Fernanda Marinho<sup>1</sup>

Andre Chastel no prefácio de *L'Antirrinascimento* de Eugenio Battisti, definiu esta pesquisa da “outra face” do Renascimento como a “epistemologia do negativo” exercida quando “l'ordine del sapere è fatto in modo che la penetrazione delle apparenze richiede oggi nozioni negative e paradossali”<sup>2</sup>. O prefixo *anti* empregado pelo autor nos convida a adentrar em um novo espectro conceitual da história da arte que nos permite associar, como bem faz Battisti, a problemática ocorrida entre o classicismo renascentista e o antirrenascimento, e o neoclassicismo e o romantismo do século XIX. Propõe-se nesta comunicação uma reflexão a respeito deste caráter *obscurum per obscuris* em relação à pintura *Lo Staffato*, de Giovanni Fattori.

Torna-se interessante neste estudo deixar clara a equivalência tratada por Battisti entre os séculos XVI e XIX. O livro em questão é dividido em doze capítulos dedicados desde o debate sobre maneirismo e o termo antirrenascimento até estudos como ilustrações científicas, contos populares e a iconografia das bruxas. Surpreende-nos, portanto, o último capítulo denominado *Anticlassicismo e romantismo*. Battisti afirma no início do mesmo: “per ritrovare qualche cosa di simile all'antirrinascimento, bisogna saltare a pie pari due secoli, e giungere proprio AL romanticismo, a Goya, grande pittore di streghe e do mostri, a Géricault, ritrattista di pazzi, a Delacroix, visionario, a Millet, poeta dei contadini”<sup>3</sup>. Basta-nos aqui, mais do que nos ater à definição do antirrenascimento, compreender o fenômeno paradoxal do qual Battisti se refere ocorrido principalmente no século XVI com a crise do classicismo e revisitado a partir do XVIII pelos românticos e refletir sob uma possível ligação estética entre a intensão expressiva dos inacabados de Michelangelo, por exemplo, e o expressionismo do *Staffato*, de Fattori.

A pintura em questão representa um soldado morto preso pelo estribo do cavalo que o arrasta sem rumo. A estrada pela qual percorre se abre em uma estranha perspectiva que posiciona o cavalo na diagonal. A crina do animal levantada pelo vento e as marcas do corpo do soldado no chão nos remetem a uma sensação de velocidade que se assume como a violência da cena. O termo *staffato* não existe no dicionário italiano, mas sim *staffa* que significa estribo, o apoio do cavaleiro, ideia exatamente oposta àquela representada na pintura.

<sup>1</sup> Doutoranda IFCH-UNICAMP / bolsista CNPq. VI Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP.

<sup>2</sup> CHASTEL, Andre. “Prefazione”. In: BATTISTI, Eugenio. *L'Antirrinascimento*. Nino Aragno Editore, 2005; pg. IV / “... a ordem do conhecimento é feita de modo que a penetração das aparências exige hoje noções negativas e paradoxais”. (Tradução livre)

<sup>3</sup> BATTISTI, Eugenio. *L'Antirrinascimento*. Nino Aragno Editore, 2005; pg. 466. / “para se encontrar qualquer coisa de semelhante ao antirrenascimento deve-se saltar pelo menos dois séculos e chegar propriamente ao romantismo; a Goya, grande pintor de bruxas e monstros; a Géricault, retratista dos loucos; a Delacroix, visionário; a Millet, poeta dos camponeses” (Tradução livre)

Giovanni Fattori pertenceu ao movimento dos *Macchiaioli* desenvolvido entre 1850 e 1860 e formado no Caffè Michelangiolo, em Florença, reunindo artistas engajados nos movimentos de resistência do Risorgimento contra a invasão austríaca na Toscana. A primeira publicação do termo <sup>4</sup> que deu nome ao grupo encontra-se em um artigo de 3 de novembro de 1862 escrito por Luigi na *Gazzetta del Popolo*, que segue:

“Tem-se falado de alguns artistas de uma nova escola chamada Macchiaioli. A pintura desta escola tem aparecido frequentemente nas exposições da Sociedade para a Promoção das Artes, e este ano também está bem representada. Mas o leitor dirá: quem são estes Macchiaioli? Permita-me explicar. Eles são jovens artistas, alguns dos quais não podemos negar a genialidade, mas que decidiram reformar a arte começando pelo princípio que o efeito é tudo. Você já conheceu alguém que lhe mostrou sua caixa de rapé e insistiu que no grão e nas diversas manchas da madeira se pode reconhecer uma pequena cabeça, um pequeno homem, um pequeno cavalo? E que a pequena cabeça, o pequeno homem e o pequeno cavalo estão todos lá nas manchas da madeira? Tudo o que você precisa fazer é imaginá-los. Então estes são os Macchiaioli. Nas cabeças de suas figuras você procura pelo nariz, boca, olhos e outros traços: o que você vê são manchas sem formas; o nariz, boca e olhos estão lá – tudo o que você tem que fazer é imaginá-los. Quando rezamos para a chuva não esperamos enchente: este efeito é necessário, ninguém negaria; mas quando o efeito destrói o desenho, inclusive a forma, isto é demais. Se as coisas continuarem deste modo, os Macchiaioli vão acabar pintando com um pincel na outra extremidade e irão rabiscar sobre suas telas de uma distância considerável de cinco ou seis metros. Desta forma, eles obterão nada além de efeito” <sup>5</sup>.

Luigi faz uma associação direta entre o termo *macchia* e efeito, não empregado de forma pejorativa, mas crítica devido ao seu uso exagerado que acabaria por deformar a composição. A *macchia* da qual se refere pode ser traduzida como mancha, defeito, imperfeição. Podemos apontar uma tradição do uso deste termo presente mesmo em Vasari, por exemplo, que na vida de Rafael escreve:

“... in Raffaello facesse chiaramente risplendere tutte le più rare virtù dell’animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia et ottimi costumi quanti sarebbono bastati a ricoprire ogni vizio, quantunque brutto, et ogni macchia, ancorché grandissima...” <sup>6</sup>

Nesta citação de Vasari, a *macchia* é o dano da obra, é o defeito que deve ser coberto, escondido. Os Macchiaioli, pela definição restrita do termo, portanto, seriam aqueles que compõem através das manchas, que sugerem imagens a partir de efeitos formais. No entanto, como já ressaltou Norma Broude,

<sup>4</sup> Apesar desta crítica de Luigi, sobrenome desconhecido, ser tida como a primeira publicação do termo Macchiaioli, o nome do grupo já havia se tornado assunto no cenário artístico. Portanto, não se tratará de conferir a Luigi a denominação deste movimento artístico de Florença.

<sup>5</sup> “Luigi”, “Ciarle fiorentine”, *Gazzetta del Popolo*, anno II, n° 301, Nov. 3, 1862. Reimpresso em: BORGOTTI, M e CECCHI, E. *Macchiaioli Toscani d’Europa*. Florence, 1963, pg. 23-25. (Tradução livre a partir da versão inglesa publicada em BROUDE, Norma F. *The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting*. The Art Bulletin. Vol. 52, n°1 (Mar. 1970), pg. 11-21)

<sup>6</sup> VASARI, Giorgio. Vita di Raffaello da Urbino pittore e architetto. In: <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html> (acesado em 29/11/2010) / “... em Rafael fez-se claramente resplandecer todas as mais raras virtudes do ânimo acompanhadas de graça, estudo, beleza, modéstia e boas maneiras, suficientes para cobrir todos os vícios, ainda que feios, e todas as manchas, mesmo que grandes” (Tradução livre)

a proposta do grupo pode ser melhor compreendida se relacionada mais a partir das relações com o Romantismo francês do que propriamente com a tradição italiana. A crítica publicada por Luigi faz referência às obras expostas no Salão da Promoção das Artes de 1861 que consistiam nas obras menos “típicas” deste grupo (como os estudos de *plein air*), naquelas que dialogam mais com as composições acadêmicas e consagradas dos salões franceses. Destina-se, principalmente aos artistas mais novos do grupo, Telemaco Signorini e Vincenzo Cabianca.

Quando Battisti menciona a equivalência estética entre o antirrenascimento e o romantismo francês, deixa de lado a problemática proposta pelos Macchiaioli, não chegando sequer a mencioná-los no seu capítulo dedicado ao século XIX. Esta postura apresenta-se minimamente curiosa se pensarmos que a sua pesquisa volta-se antes de tudo para o debate das tradições no âmbito italiano. Talvez possamos encontrar em Argan, algum indício explicativo da ausência destas questões em seu estudo, pois em *Arte Moderna* relaciona o âmbito formal do Impressionismo francês à vontade da liberdade das poéticas românticas como “condição primeira e fundante da consciência, e mesmo da própria presença do homem no mundo e de sua postura frente à realidade”<sup>7</sup>. Na Itália, segundo o mesmo, o ímpeto desta liberdade torna-se um problema restrito apenas à independência nacional. O combate europeu ao academicismo conservador e a luta das correntes artísticas renovadoras configuravam-se na Itália mais como uma vontade de eliminar os “escombros de uma cultura decaída”<sup>8</sup> do que na proposta de renovação de suas premissas. Esta interpretação o leva a compreender o momento histórico-artístico italiano a partir de correntes ou escolas regionais voltadas aos seus problemas libertários específicos em prol da construção de uma cultura artística nacional moderna. Assim, os Macchiaioli seriam um movimento precedente aos Impressionistas franceses, mas não antecipadores dos mesmos, os aproximando mais ao realismo de Courbet e aos paisagistas da Escola de Barbizon. Talvez, este motivo que levou Argan a afastar os movimentos modernos italianos daqueles mais tipicamente consagrados enquanto premissas artísticas libertárias seja o mesmo que não despertou em Battisti a necessidade de incluir a sua própria cultura no seu estudo sobre o XIX. Seu capítulo se estrutura a partir das oposições academia  $\times$  liberdade poética; neoclassicismo  $\times$  romantismo. Para este confronto parte de análises comparativas entre Jacques Louis David e Delacroix que assinalam uma diferença fundamental na compreensão deste debate artístico: a “presença da imitação”. Em Delacroix, esta aparece apenas em um segundo momento, pois antes de traçarmos uma análise estilística que remonte suas referências formais, como acontece em David, nos deparamos com um “fervor estilístico” que não necessitam de intermédios literários. Como Argan bem percebeu:

“... a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além de seu próprio fazer-se. À estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (*poética*)”<sup>9</sup>.

7 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pg. 155.

8 Op. Cit. Pg. 156.

9 Op. Cit. Pg. 11.

Para a análise aqui proposta de *Lo Staffato* à luz da “epistemologia do negativo” de Battisti, como já anunciado, parece-nos essencial a figura de Delacroix como chave de leitura para a compreensão da pulsão emotiva tratada por Battisti como a obscuridade da representação, seja no sentido técnico quanto temático, em oposição às resoluções da composição clássica. Na sua pintura *Um bandido mortalmente ferido sacia a sua sede* a cena escura destaca seu rosto pálido em estado moribundo; seu corpo mal apoiado num rastrear-se animalesco, suja a água do rio com o sangue que escorre; a perspectiva vazia parece anunciar o fim trágico denunciando a solidão da luta pela sobrevivência em um último sopro de vida. Na pintura de Fattori a brutalidade da cena mostra-se primordialmente na tensão das trações indicadas pelos vetores opostos do cavalgar e do peso corporal do soldado, na violência do combate entre o instinto animal e a fragilidade humana. A mesma perspectiva vazia de Delacroix aqui sugere um não cessar do arrastamento, a impossibilidade do resgate.

Fattori ao longo de seu percurso produtivo demonstra uma predileção pela temática da guerra, como nas diversas representações da Batalha de São Martino. Em *Episódio do Assalto da Madonna della Scoperta* representa o momento em que o general La Marmora encontra-se na divisão entre as cidades de San Martino, sinalizada a partir da igreja ao fundo ad pintura, e Madonna della Scoperta (duas pequenas vilas próximas à divisa da Lombardia com o Vêneto). A cena é construída a partir de uma movimentação intensa que tende ao afunilamento marcado pela centralização da carroceria. As manchas espalhadas pela composição sugerem o levantar da terra, a poeira que se espalha pelo espaço. Os personagens encontram-se todos de costas para nós espectadores, causando a impressão de terem passado por nós, incluindo-nos na cena. Em *Lo Staffato*, a guerra é subentendida, a cena remonta a uma batalha perdida. Segundo Fucini, amigo de Fattori, esta composição partiu de outra pintura:

“Uma lembrança que tenho que muito me agrada. Eu o sugeri que fizesse *Lo Staffato*. Um dia o vendo pintar uma cena de guerra onde havia um denso grupo de soldados a cavalo em fuga, o perguntei: - Já pensou em fazer um *staffato*, com essa energia, nesta fuga? Olhou-me deslumbrado, com ar de interrogação. Sempre ele! Não sabia o que era um *staffato*. O expliquei, ele gostou e rapidamente fez o quadro que despertou admiração e foi prontamente bem comprado por um rico e inteligente amator. Queria que fizesse uma cópia para mim, mas não fez”<sup>10</sup>.

O quadro do qual Fucini fala é a *Explosão da carroceria*, onde vemos soldados e cavalos amontoados. Existe um esboço para *Lo Staffato* que intercede ambos os quadros. Nele percebemos principalmente através da figura do cavalo, a sua cabeça proeminente e a direção da sua fuga, o percurso da execução da pintura que aqui nos ocupamos. Neste esboço o soldado mostra algum resquício de luta pela sobrevivência, pois sua cabeça parece ainda não arrastar ao chão. A pintura *Soldados abandonados* dialoga também com este grupo de obras, podendo ser localizada na sequência de *Lo Staffato*, pois aqui não há mais cavalo, não há mais a tensão da luta pela sobrevivência, sobra apenas o corpo, a denúncia da derrota. Estas quatro obras, desta maneira remontam uma espécie de construção narrativa que não culmina na imagem heróica da vitória, mas sim do herói vencido.

10 Fucini, Águas passadas. In: BIANCIARDI, Luciano (presentazione). L'Opera Completa di Fattori. Milano: Rizzoli Editore, 1970.

Esta temática repete-se entre muitos artistas da época, não nos restringindo apenas a Itália. Podemos citar desde *A morte de Marat*, de David até *O Sonho*, de Edouard Detaille, *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo e de influência direta dos Macchiaioli, *Fim de Romance*, de Antonio Parreiras. Mesmo Fattori parecia fascinar-se pelo tema, pois, não restringia o motivo de suas composições aos ocorridos históricos, mas também procurava inspirações na literatura, como podemos ver em *Maria Stuart no Campo de Crookstone*. Este episódio deriva do romance *O Abade*, de Walter Scott e representa o momento que Maria Stuart com suas acompanhantes e o abade de Santa Maria observa o corpo moribundo de Douglas, seu amante e cabo das tropas escocesas em Longside em 1568. O corpo de Douglas representado em escorço ocupa o primeiro plano da cena não negando ser este o foco da composição. A pintura apresenta um estranho enquadramento tombado assumindo um aspecto fotográfico, talvez mesmo jornalístico, da maneira de representar o momento. Poderíamos inclusive pensar que a altura da cena tende a nos posicionar na mesma altura dos soldados sobre os cavalos, quase nos inserindo na composição como um de seus personagens.

A inspiração no mote literário do herói vencido também aparece em Delacroix, Horace Vernet, Théodore Chasseriau e Gericault que representaram cena de Mazeppa, jovem cavalheiro ucraniano que amarrado sobre um cavalo, é torturado pelo marido de sua amante, oriundo do conto de Lord Byron de 1819.

*Lo Staffato* remonta principalmente à ira de Aquiles, da *Iliada* de Homero. Heitor, que teria matado Pátroclus, o amante de Aquiles, desperta a ira de seu inimigo que depois de capturá-lo e matá-lo o arrasta em seu carro por longo caminho. A sua atitude é tida como uma ira incomparável porque a sua vontade de vingança não cessa com a morte de Heitor. O arrastamento causaria a sua desfiguração tornando o herói irreconhecível. Assim, além de destituir-lhe a vida, priva-lhe da “bela morte”, aquela que imortaliza o combatente. Esta cena foi extensamente representada, desde as hidras gregas até Franz Matsch. Mesmo David representa o corpo morto de Heitor. As pernas levemente suspensas, apoiadas no alto, sugerem que o episódio já tenha acontecido, mas a representação de seu corpo vivaz, banhado em uma luz branca não remete a nenhuma violência física, restituindo-lhe a “bela morte” negada por Aquiles.

Na série *Classici dell'Arte* Rizzoli, Luciano Bianciardi define Fattori como “o poeta da fadiga humana”, e sugere uma interessante explicação das suas inspirações: “Il fatto eroico pare che proprio non gli interessi, gli basta raccontare la fatica, l'ansia, il sudore, la paura...”<sup>11</sup>. O lado negativo das suas representações encontra-se não apenas na temática que aqui analisamos, mas também na aplicação técnica. Em resposta ao artigo de Luigi, Telemaco Signorini em 19 de novembro de 1962 em *La Nuova Europa* explica que a macchia “era apenas um excessivo molde do *chiaroscuro*, o resultado da necessidade que estes artistas sentiram de se libertarem dos maiores defeitos da antiga escola que sacrificou solidez e relevo das suas pinturas em favor da transparência excessiva”<sup>12</sup>. No trajeto produtivo de Fattori podemos

11 BIANCIARDI, Luciano (presentazione). *L'Opera Completa di Fattori*. Milano: Rizzoli Editore, 1970; pg. 6 / “O fato heróico propriamente parece não interessar-lhe, basta-lhe mostrar a fadiga, a ansia, o suor, o medo...” (Tradução livre)

12 “X” [Telemaco Signorini], “Polemica artística”, *La Nuova Europa*, anno II, n° 188, Nov. 19, 1862. Reimpresso em BORGOTTI e CECCHI, Macchiaioli Toscani d'Europa, 26. (Tradução livre a partir da versão inglesa publicada em BROUDE, Norma F. *The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting*. *The Art Bulletin*. Vol. 52, n°1 (Mar. 1970), pg. 11-21) / Interessante perceber como Telemaco se refere aos Macchiaioli como um grupo já desfeito, talvez sugerindo o seu término em 1862.



perceber esta nova aplicação formal da qual Telemaco se refere. Comparemos os dois autorretratos do artista: aquele do início de sua carreira datado de 1854 e outro já do final, de 1894. O primeiro apresenta uma fatura ainda muito relacionada a Giuseppe Bezzuoli com quem estudou na Accademia di Belle Arti de Florença até 1850. Em *Retrato de mulher* percebemos a definição linear dos traços, a concreção robusta das formas corporais, a aplicação natural da luz e a serenidade da composição que dialogam com o *Autorretrato* de 54 através da representação da imagem do artista em pose franca e vivaz, com forte caráter psicológico sugerindo uma ativa vida produtiva. A posição do pincel em sua mão parece nos oferecer o instrumento de trabalho em uma postura de desafio ou humildade. Neste sentido relaciona-se com o *Autorretrato* de Vincenzo Cabianca: a fatura nítida da pele e a acurada postura sugerem uma concepção artística mais próxima a uma determinada certeza e entusiasmo acadêmico que não se mantiveram ao longo de sua vida produtiva. No *Autorretrato* de 94 percebemos o abandono da postura menos imperativa da sua figura, a posição sentada em seu estúdio com uma de suas obras ao fundo e o paletó meio aberto que conferem um aspecto da vida profissional consolidada. O seu olhar, entretanto, sugere um cansaço e uma melancolia. A fatura agora remonta não mais a referências tão acadêmicas como no primeiro, está mais próxima a Corot, como podemos ver no *Autorretrato* de 1840, onde a pincelada mais grossa e o interesse pela aplicação da luz aparecem como pontos determinantes da composição. É aquilo que Telemaco chamou de “excessivo molde do *chiaroscuro*”, como supracitado, é o efeito a favor da composição. O crítico de arte Vitorio Imbriani em *La Quinta Promotrice*, sobre a exposição de 1867-68 promovida pela Società Promotrice di Belle Arti de Nápoles, definiu a *macchia* como o princípio do fundamento da pintura, assim como o *motif* está para a harmonia dos sons, é o resultado da primeira remota impressão, é a distribuição de luz e sombra.

O debate em torno da relação da pintura com o real, com a maneira realista de representação efervescia com o advento da fotografia. A exposição nacional de 1861 foi a primeira na Itália a incluir esta novidade. Assim como o Caffè Michelangiolo, onde os Macchiaioli se reuniam, outros como La Marsiliana, recebiam fotógrafos e pintores que dividiam o mesmo cenário artístico. Em 2008, Florença sediou as exposições *Fattori e Il Naturalismo in Toscana* e *I Macchiaioli e la Fotografia*. O fascínio dos Macchiaioli pela fotografia focava-se principalmente na recepção da luz, na maneira que as formas retratadas distinguiam suas superfícies através da justaposição de manchas e cores, do contraste entre luz e sombra, e não mais pelo contorno linear, pela criação das formas a partir da concepção do desenho. A inspiração destes artistas pelas imagens fotográficas renderia um outro estudo mais aprofundado, mas apontemos aqui uma referência direta no caso de Fattori: em *Marcação dos potros em Maremma* o diálogo com a fotografia de mesmo tema, de Piero Azzolino, é evidente. A inquietação do cavalo derrubado na fotografia toma toda a representação de Fattori, que se estrutura na diversidade narrativa sob o mesmo tema. Esta influência chegou inclusive ao Brasil, como podemos observar em *Modelo no estúdio*, de autoria desconhecida, e *Saudade*, de Almeida Junior ou deste mesmo autor *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* e *As condessas de Gori no salão*, atribuída a Giulio de Gori.

O interesse dos Macchiaioli pela aplicação da luz justifica não apenas a ligação com a fotografia como também com os Impressionistas. Fattori fez uma série de pinturas em pequenos painéis, alguns deles caixas de charutos, onde podemos perceber melhor esta relação. *Varanda Palmieri* e *Senhora ao Sol*

consistem em duas pinturas desta série executadas em *plein-air*. A relação, por exemplo, com *Mulheres no Jardim*, de Manet, demonstra a execução das sombras no chão, remetendo a folhagem que esconde o sol, o toldo que cobre a varanda e a sombra do guarda-sol sob o vestido.



[Fig. 1] Giovanni Fattori, *Lo Staffato*, 1880.

Outro ponto de interesse do grupo está na execução da mancha, propriamente dita, como a protagonista da expressividade da cena. Em *Lo Staffato*, o drama da composição se concretiza nas marcas do corpo do soldado, na terra mexida pelo seu arrastar, nas partes de tom mais avermelhado que sugerem o sangue. A mancha aqui é o resumo da ópera, o *leitmotif* da composição. Victor Hugo, no prefácio de *Cromwell*, apresenta o conceito de cor local que talvez por uma aproximação poética possa definir esta concepção da macchia:

“A cor local não deve estar na superfície do drama, mas no fundo, no próprio coração da obra, de onde se espalha para fora dela própria... Aliás, é este estudo, sustentado por uma ardente inspiração que preservará o drama de um vício que o mata: o comum. O comum é o defeito dos poetas de curta visão e de curto fôlego. É preciso que nesta perspectiva do palco, toda figura seja reduzida ao seu traço mais saliente, mais individual, mais preciso. O vulgar e o trivial mesmo devem ter um acento. Nada deve ser abandonado”<sup>13</sup>.

Esta cor local poderia ser compreendida como o ponto característico da obra, o traço que aponta a identificação do retrato, o lugar da força expressiva da composição. Neste sentido podemos pensar na pintura *Execução de Maximiliano*, de Manet. A violência da cena não se configura na representação do corpo dilacerado, mas sim pelo esfumado da pincelada que eleva a denúncia da violência do nível físico ao moral. O mesmo parece ocorrer em *Lo Staffato*. A paixão de Fattori pela temática da guerra e a

13 HUGO, Victor. Do Grotesco e do Sublime. XXX, pg. 70-71.

presença da fotografia na sua produção apontam um compromisso determinante com aquilo que chamou de realismo, a concepção de uma arte a serviço da história. No entanto, sua potência romântica parece inverter o foco do lócus histórico-social ao intimamente humano quando dentro da sua preocupação com a denúncia das lutas sociais o que prevalece é a melancolia da guerra, o campo vazio da batalha e a morte solitária de seus combatentes. Uma postura que fica clara no seu depoimento:

“Quando a arte tira o realismo o que mais resta? Perceba que o realismo traz um estudo cuidadoso da sociedade – o realismo mostra as suas feridas – o realismo envia à posteridade os nossos costumes – eu, fragilmente, mandarei os meus soldados que combateram pela independência, recompensados com o pró-Pátria por eles conhecido; muito pesquisei as feridas sociais e encontrei um pobre carroceiro que tem seu cavalo morto”<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> BIANCIARDI, Luciano (presentazione). *L'Opera Completa di Fattori*. Milano: Rizzoli Editore, 1970; pg. 8 (frase de Fattori)

## DERIVAÇÕES E RECRIAÇÕES NA OBRA DE JOSÉ OITICICA FILHO<sup>1</sup>

Fernanda Mitsue Satake<sup>2</sup>

Falar de José Oiticica Filho imediatamente nos remete à lembrança do renomado artista plástico Hélio Oiticica, seu filho. Porém não só Hélio, mas muitos de seus antepassados estiveram ligados às artes ou à política no Brasil. A começar pelo sobrenome, que teria sido mudado como um ato de compromisso que tinha em vista superar as lutas políticas enfrentadas pelos irmãos Leite da Costa, filhos do Coronel da Legião de Penedo (interior do Estado de Alagoas), durante o período da Regência. Foi em 1831, quando a oposição a Dom Pedro chegou ao auge e o ódio entre brasileiros e portugueses era grande. Manuel Rodrigues Leite da Costa (bisavô de José Oiticica Filho) adotou um nome brasileiro que o distinguisse dos demais, passando a se chamar Manuel Rodrigues Leite e Oiticica. Outras famílias também acrescentaram nomes brasileiros a seus sobrenomes, e assim surgiram os Cajueiro, os Pitanga, os Palmeira, etc.

Manuel Rodrigues Leite e Oiticica era um estudioso das práticas médicas e em função de sua atuação no combate ao surto de cólera em Alagoas na década de 1850, recebeu do Imperador D. Pedro II as Comendas das Ordens de Cristo e da Rosa<sup>3</sup>. Seu filho, Francisco de Paula Leite e Oiticica (1853-1927), por sua vez, formou-se em Direito na Universidade de Recife. Trabalhou como Promotor Público, foi membro do Instituto Arqueológico de Alagoas, foi teatrólogo e, representou Alagoas na Câmara dos Deputados contribuindo para a consolidação da Constituinte. Em 1892, assumiu a vaga de Senador quando o Marechal Floriano Peixoto assumiu a Presidência da República.

Seu filho José Rodrigues Leite Oiticica (1882-1957), porém, percebeu que a forma como seu pai pensava e conduzia sua vida não lhe interessavam. Ingressou nos cursos de Direito e Medicina, não concluindo nenhum dos dois em favor do magistério e da pesquisa filológica. No plano político, José Oiticica foi destacado militante anarquista nas primeiras décadas do século XX. Iniciou sua militância em 1912 e desde então passou a colaborar sistematicamente na imprensa operária e anarquista.

Primogênito e único homem dentre os oito filhos de José Rodrigues Leite Oiticica e de Francisca Bulhões Leite Oiticica, José Rodrigues Leite Oiticica Filho nasceu no Rio de Janeiro, em 28 de fevereiro de 1906. É provável que tenha sido educado em casa, pois segundo cronologia escrita pela equipe do

<sup>1</sup> Também citado neste artigo como Oiticica Filho ou JOF.

<sup>2</sup> Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Mestranda em Artes Visuais. fernandamitsue@gmail.com.

<sup>3</sup> A organização da Ordem de Cristo incentivou a navegação e a expansão do Império Português. Era dado aos membros da Ordem (administradores das terras conquistadas), o privilégio de receber o dízimo – imposto correspondente à décima parte dos produtos da terra – não só para atender às despesas da Ordem, como também, propagação da fé e do culto cristão. Já a Ordem da Rosa servia para premiar militares e civis que se distinguiram por sua fidelidade ao imperador e por serviços prestados ao Estado.

Projeto Hélio Oiticica, não há registros ou documentos que comprovem a frequência de José Oiticica Filho em qualquer escola primária ou secundária. Somente entre 1921 e 1923 é que Oiticica submeteu-se como aluno não-matriculado no Colégio Pedro II, para conclusão dos cursos Ginásial e Secundário. Sobre sua formação comenta seu filho, César Oiticica:

Papai nasceu em 1906 e, desde cedo, ele e as filhas todas, a família toda, viveu nessa orientação de privilegiar o livre pensar. Quer dizer, todo mundo tem o direito de pensar livremente sem interferências, influência de posições religiosas ou de qualquer outro tipo. Religiosas, patrióticas, familiares, essa coisa toda... Foram criados assim.<sup>4</sup>

José Oiticica Filho formou-se em Engenharia Mecânica e Eletricista pela Escola Nacional de Engenharia em 1930, lecionou Matemática no Colégio Jacobina, de 1928 a 1960, e Ciências Físicas e Naturais no Colégio Pedro II, de 1932 a 1936, ambos no Rio de Janeiro. Foi ainda entomólogo do Museu Nacional da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro) de 1942 a 1964.

Seus estudos em entomologia iniciaram em 1930, quando Oiticica Filho conheceu o professor Lauro Travassos (1890 – 1970) do Instituto Oswaldo Cruz, sendo por ele orientado nas primeiras pesquisas com foco em borboletas e mariposas do gênero *Lepidóptera*. E foi através da pesquisa científica que José Oiticica Filho interessou-se pela fotografia, pois para a documentação de insetos começou a utilizar, em 1941, a técnica da fotomicrografia, que amplia a imagem e possibilita visualizar detalhamentos microscópicos do referente [figura 01], preocupando-se com a precisão de seus registros, que contribuiriam para o avanço do conhecimento de novas espécies e para a divulgação destas pesquisas. À medida em que aprofunda seus estudos da técnica, o entomólogo passa a produzir fotografias que demonstram um novo olhar, atento a contrastes e novos ângulos, o que pode ser conferido em *Lepidóptera* [figura 02]. Nesta imagem, podemos observar uma lepidóptera saindo do casulo fotografada em contra luz, e ao fundo uma luz difusa, propagada entre partículas de um nevoeiro. A fotografia de um cientista apresentaria detalhes do referente, mas José Oiticica Filho enxergou além da borboleta, capturando uma bela imagem repleta de dramaticidade.



[Fig. 1] José Oiticica Filho, *Genitália de Citheronia Mogya* (x25), s.d.

[Fig. 2] José Oiticica Filho, *Lepidóptera*, s.d.

4 TROVÃO, Ana Carolina Rubini. *Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica*. Curitiba – Universidade Federal do Paraná, Dissertação de Mestrado, 2006, pg. 148.



Como muitos fotógrafos da época, Oiticica iniciou-se no fotoclubismo como maneira de exibir e discutir sua produção e aprofundar seus conhecimentos sobre o processo fotográfico. Pouco depois de tornar-se sócio do Photo Club Brasileiro (primeiro fotoclube a se organizar de maneira efetiva no Brasil) em 1942, JOF tornou-se membro, em 1944, da então recém fundada Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF) e também sócio do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), e no ano seguinte, sócio da Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF). Paulo Herkenhoff comenta esse início de Oiticica Filho no fotoclubismo:

No momento de seu ingresso nessas sociedades prevaleciam os últimos momentos do fotopictorialismo acadêmico, em que a fotografia existia enquanto simulacro da pintura. Era o afã de dar à fotografia o estatuto de arte contra a idéia de ser técnica documental mecânica. (...) Negando o potencial da materialidade da fotografia, os pictorialistas quase sempre buscavam fazer ‘quadros’ de uma têmpera romântica, anterior ao Impressionismo.<sup>5</sup>

Inicialmente, JOF recorre a algumas das técnicas pictorialistas para a produção de algumas fotografias. Porém, esta foi uma fase de curta duração. Sua primeira exposição de fotografia ocorreu em 1943, com a foto *Luz dançante* [figura 03], no *VI Salon Internacional de Fotografia Artística de Montevideu*. Podemos observar nesta obra uma mudança no olhar, pois JOF o direciona a novos temas, anteriormente propostos e compostos por ele, e já não recorre mais às imagens derivadas de seus estudos em ciências. Posteriormente, podemos observar o interesse de Oiticica Filho em fotografar situações em que a luz fosse intensa e imponente. Em *Pôr do sol na Gávea* (1947) [figura 04], por exemplo, há uma grande faixa vertical de luz, denunciando alguns contornos de ondas, montanhas e nuvens. Todo o restante da fotografia se traduz em uma imensa escuridão. Em *Noturno* (1949) [figura 05], a única iluminação presente na imagem é a que aparece ao fundo, resultando em um contra luz extremamente contrastado, pois o que vemos nesta imagem são apenas as silhuetas de um menino e uma árvore. Foi com as fotografias desta época que Oiticica ganhou reconhecimento internacional, tornando-se o fotógrafo brasileiro mais premiado no exterior durante a década de 1950: sua presença em Salões contou, até o ano de 1954, com 429 participações internacionais.



[Fig. 3] José Oiticica Filho, *Luz Dançante*, 1941.

[Fig. 4] José Oiticica Filho, *Pôr do sol na Gávea*, 1947.

[Fig. 5] José Oiticica Filho, *Noturno*, 1949.

5 FUNARTE, Núcleo de Fotografia. *José Oiticica Filho – a ruptura da fotografia nos anos 50*. Exposição realizada em jan./fev. 1983 na Galeria de fotografia da Funarte, Rio de Janeiro, pg 11.

Enquanto a estética pictorialista continuava sendo uma atividade predominante nos fotoclubes brasileiros (o que durou até a década de 1950), o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), já na década de 40, passa a divulgar uma estética modernista. O início desta mudança se deu através do trabalho de pioneiros que se propuseram a produzir fotografias com um olhar diferenciado. A inovação desses fotógrafos estava justamente na busca de uma visão pessoal, desenvolvida intuitivamente. Alguns dos pioneiros foram José Yalenti, Thomas Farkas, German Lorca e Geraldo de Barros, que voltaram seus olhares para aspectos como o contra-luz, as geometrias e jogos de linhas, ritmos e planos emergentes de elementos da arquitetura moderna, além da busca pelo excêntrico no cotidiano. Barros, no entanto, se destacou por realizar intervenções no processo tradicional de obtenção da imagem. Múltiplas exposições de uma mesma chapa, recortes, superposições, desenhos executados diretamente no negativo, montagens, cortes nas cópias já prontas, são alguns exemplos de procedimentos realizados por este artista que demonstram a vontade deste de criar novas possibilidades de produção na fotografia como arte.

Paralelamente ao trabalho de Geraldo de Barros, José Oiticica Filho também dava início nesta época a experimentações no laboratório fotográfico. Mas embora ambos tenham semelhanças em seus trabalhos, seus percursos são distintos. Geraldo de Barros fica responsável pela organização do Laboratório de Fotografia do MAM-SP em 1949, e participa ativamente das discussões dos grupos de artes plásticas da época, difundindo o ideário concretista no Brasil, enquanto José Oiticica Filho segue sozinho em suas pesquisas de laboratório, gerando formas fotográficas nem sempre comprometidas com o debate de artes do momento.

Sócio do Foto Cine Clube Bandeirante desde 1944, José Oiticica Filho manteve grande contato com esta associação, e mesmo durante sua estadia em Washington<sup>6</sup>, JOF contribuiu mensalmente para o *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante (BFFC)*, descrevendo o panorama da fotografia americana da época e relatando suas experiências com a fotografia no país.

A partir da primeira metade da década de 1950 podemos perceber maior afinidade entre Oiticica Filho e os fotógrafos do FCCB, pois suas obras deste período demonstram seu grande interesse pelas linhas arquitetônicas para compor geometrias. Em *Triângulos semelhantes* (1953) [figura 06], por exemplo, Oiticica Filho capta planos de incidência de luz em formato triangular na sombra de um edifício, e nestas áreas coloca crianças, dando mais vida à fotografia. Em *O túnel* (1951) [figura 07], outra obra desta época, JOF compôs planos e jogo de linhas a partir de duas diferentes fotos: a de uma rua da qual ele aproveita os trilhos de bonde e a de uma floresta, que é estrategicamente recortada no formato de uma boca de túnel. Os dois fragmentos são montados sobre um fundo negro, simulando um contra-luz. Em *“Composição óbvia”* (1954) [figura 08] também podemos observar uma grande intervenção. A fotografia original é de um menino (seu filho, Hélio) apoiado no corrimão de uma escada. Em cima desta imagem, JOF faz retoques com nanquim, eliminando pequenos detalhes e ressaltando somente os traços do corrimão, e então esta imagem foi refotografada, para dar origem à fotografia que conhecemos. Esta obra abriu caminho para pesquisas no campo da abstração, tendência que influenciou Oiticica até o final de sua vida.

<sup>6</sup> José Oiticica Filho recebeu em 1947 uma bolsa de pesquisas da Fundação Guggenheim para trabalhar no *Smithsonian National Museum of Natural History*, e em 1948 viajou com a família para Washington, onde permaneceu dois anos, pois teve sua bolsa renovada por mais um ano.

Em abril de 1954 José Oiticica Filho realizou uma mostra individual de caráter retrospectivo, no Foto Cine Clube Bandeirante. Na ocasião da inauguração, José Oiticica Filho fez um discurso no qual comenta suas inquietações:

(...) Sou o maior insatisfeito com a obra realizada. (...) sempre insatisfeito, sabendo ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como o é uma folha de papel clorobrometo. Daí a minha luta, procurando dominar o meio pela técnica, para poder estampar num retângulo de papel algo de estético de acordo o mais possível, com meu Eu interior. (...) Nesta insatisfação com o trabalho realizado, própria do homem que pensa, reside creio, o maior ponto de contato entre mim e os meus colegas e amigos do Bandeirante.<sup>7</sup>



[Fig. 6] José Oiticica Filho, *Triângulos semelhantes*, 1953.



[Fig. 7] José Oiticica Filho, *O Túnel*, 1951.

É também neste ano, 1954, que José Oiticica Filho inicia a série *Formas*, na qual as fotografias já não apresentam mais um referente identificável: seu conteúdo tem aparência abstrata. Nestes primeiros experimentos, Oiticica Filho sobrepõe superfícies irregulares em desenhos, o que dava um efeito de diluição das formas e linhas, além de dar textura à imagem. Um exemplo de obra desta fase de JOF é a *Forma 24C* (1956) [figura 09], resultado de uma sobreposição de vidro corrugado a um desenho geométrico feito pelo próprio fotógrafo.

Sem referente identificável, as fotografias de José Oiticica Filho a partir deste momento podem ilustrar o amplo debate sobre a abstração no campo da fotografia. Alfred Barr<sup>8</sup> utiliza o termo aplicado

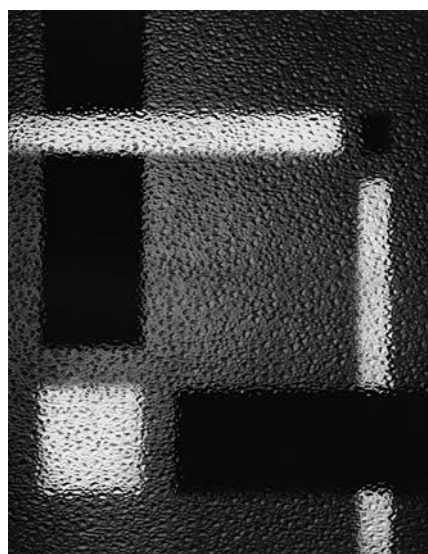
<sup>7</sup> “Exposição de José Oiticica Filho”, BFC n. 88, abr. 1954, pg 14.

<sup>8</sup> Ver: BARR JUNIOR, Alfred H., *Cubism and abstract art*. New York: The Museum of Modern Art, 1974. Pg. 170.

nas artes para o caso de fotografias produzidas por artistas. Paulo Herkenhoff<sup>9</sup> também utiliza o termo “fotografia abstrata”, mas preocupa-se com o significado deste, e conclui que este deve ser utilizado em oposição à “fotografia figurativa” em que o referente é explicitamente reconhecível.



[Fig. 8] José Oiticica Filho, *Composição óbvia*, ca 1953.



[Fig. 9] José Oiticica Filho, *Forma 24C*, 1956.

Já Rosalind Krauss<sup>10</sup> questiona o conceito de “fotografia abstrata”, afirmando que este é um termo utilizado por críticos e não pelos próprios artistas e fotógrafos. Para ela, a fotografia é a marca de alguma coisa registrada no filme fotográfico e não pode desvincular-se disto, e artistas como Moholy-Nagy, Lissitzky e Man Ray, apesar de terem experimentado a “fotografia abstrata”, não a defenderam. O que acontece no caso de fotografias supostamente abstratas, segundo Krauss, é que vemos o referente, mas não o reconhecemos, perdemos o encontro.

De opinião semelhante à de Krauss, Arlindo Machado mostra-se negativo em relação à possibilidade de existência de fotografia abstrata, justamente devido às características de sua formação, e critica a intenção de José Oiticica Filho:

É curioso constatar que as fotografias ditas “artísticas” sejam, no geral, bem pouco severas em relação à ilusão especular e permaneçam, apesar de tudo, figurativas, por mais que tentem disfarçar essa condição com arranjos harmônicos e composições “musicais”. [...] Daí o equívoco fundamental de José Oiticica Filho ao supor que poderia, numa certa fase de sua obra, construir uma fotografia “abstrata”, debruçando-se sobre motivos informais, como traçados de tinta sobre vidro rugoso. O momento de abstração nas fotos de Oiticica é anterior à fotografia propriamente dita: por essa razão, tais fotos “abstratas” não são nem um pouco menos figurativas que qualquer pimentão hiper-realista de Edward Weston. É que, em quaisquer circunstâncias, a câmera e a película gelatinosa foram concebidas para possibilitar a emergência da figura, sem deixar brechas para qualquer outra exploração que não o ilusionismo de “real”<sup>11</sup>

9 Ver: FUNARTE, Núcleo de Fotografia. *José Oiticica Filho – a ruptura da fotografia nos anos 50*. Exposição realizada em jan./fev. 1983 na Galeria de fotografia da Funarte, Rio de Janeiro, pg 13.

10 Ver: KRAUSS, Rosalind. *Fotografia y abstracción*. In: RIBALTA, Jorge (org). *Efecto Real*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Pg. 231.

11 MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Pg. 155.



A partir de 1955, Oiticica distingue em sua obra processos de “derivações”, e em 1958 de “recriações”, fase que considero a mais criativa e interessante em sua produção. O próprio autor explica os dois processos:

(Em *derivações*) A coisa fotografada não é uma criação minha, isto é, é uma coisa já existente, criada por outrem. Exemplos: fotografia de paisagens, de barcos, de naturezas mortas, etc. (...) Claro que obtenho novas imagens, novas criações, mas partindo de algo que não foi minha criação.”. (...) (Em *recriações*) A coisa fotografada é uma criação minha. É em geral uma composição em preto e branco. Neste caso as imagens (são) obtidas por combinações de positivos e negativos transparentes (...).A recriação fotográfica é, ao meu ver, um método interessantíssimo para estudos e pesquisas em artes visuais, sob um ponto de vista geral, e não apenas fotográfico.”<sup>12</sup>



[Fig. 10] José Oiticica Filho, *Derivação 1*, s/d.



[Fig. 11] José Oiticica Filho, *Ouropretense 7*, 1956.



[Fig. 12] José Oiticica Filho, *Recriação 29/64*, 1964.

Em *Derivação 1* [figura 10], por exemplo, Oiticica Filho partiu de um retrato para realizar a desconstrução de detalhes do referente, ressaltando apenas alguns contornos deste rosto. Na maioria das *Derivações*, no entanto, não podemos identificar o referente.

Também consideradas como *Derivações*, a série *Paredes de Ouro Preto*, ou *Ouropretenses* [figura 11], criada em 1956, consistia em fotografias de paredes, de detalhes como tintas descascadas pelo tempo, buracos e ampliações de detalhes, baseados em fotomicrografias. Em depoimento ao periódico da Associação Brasileira de Fotografia (ABAF), Oiticica declara sua aversão à concepção tradicional da fotografia:

Olhem, vejam, comparem e procurem fazer algo diferente, não quanto à técnica, que de um modo geral é bem elevada, mormente em se tratando de salão de nível internacional (II Exposição Internacional de Arte Fotográfica da ABAF). Digo algo de diferente quanto à concepção, quanto à apresentação do assunto. Não se prendam ao ‘não pode’. Tudo pode ser feito, porém com gosto.

12 OITICICA FILHO, José. *Recriação fotográfica*. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1958. pg 3.

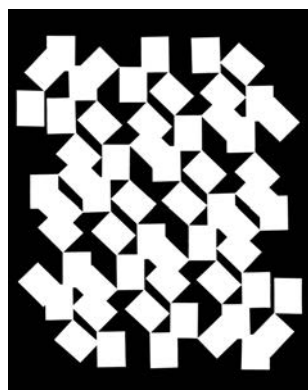


Libertem-se da máquina fotográfica, procurando dominá-la com o cérebro, este instrumento maravilhoso que Deus nos deu.<sup>13</sup>

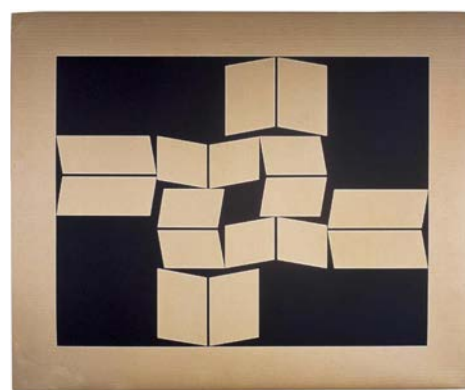
Em *Recriações*, o trabalho de Oiticica Filho torna-se totalmente original, pois para esta série fotografa obras produzidas por ele mesmo, como é o caso de *Recriação 29/64* (1964) [figura 12], em que JOF utiliza dois pedaços de fita adesiva transparente para compor a imagem. Outro tipo de obra desta série é *Recriação 43/64* (1964) [figura 13], na qual podemos observar a fotografia de pinceladas gestuais em alto contraste, quase sem meios tons, predominando o preto e branco.



[Fig. 13] José Oiticica Filho, *Recriação 43/64*, 1964.



[Fig. 14] José Oiticica Filho, *Recriação (Forma D10)*, 1958.



[Fig. 15] Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1958.

Com esta série, José Oiticica Filho descobriu outros caminhos de pesquisas no campo das artes plásticas. Questionado sobre *Recriações*, diz:

Considero-as fotografia se as exponho como cópia fotográfica, mas às vezes uso as formas conseguidas pelas combinações de positivo e negativo como modo de pintura. No último Salão Moderno expus dois quadros feitos segundo essas formas. Nesse caso, é óbvio, trata-se de pintura. É uma nova aplicação do processo de recriação. Aliás, na pintura, há ainda a possibilidade de fazer modificações que na fotografia é impossível de fazer.<sup>14</sup>

José Oiticica Filho diz ainda não encontrar diferenças entre suas *Recriações* quando feitas como fotografia ou como pintura. Podemos perceber grande semelhança entre a obra de JOF e seu filho, Hélio em suas obras desta época. Ao comparar as imagens das obras *Recriação (Forma D10)* (1958) [Figura 14], de José Oiticica Filho e o *Metaesquema* (1958) [Figura 15], de Hélio Oiticica, fica evidente a influência que um exercia sobre o outro. Entre as experiências do Grupo Frente<sup>15</sup> (1954-56) e do Neoconcretismo<sup>16</sup>

13 OITICICA FILHO, José. *ABAF Informa*, dez. 1955.

14 GULLAR, Ferreira. *Recriação, ou a fotografia concreta*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1958. Suplemento Dominical, p.3.

15 Ivan Serpa liderava o *Grupo Frente*, um marco do movimento construtivo no Brasil. O que os une não é uma posição estilística única, mas sim a rejeição à pintura modernista brasileira, figurativa e nacionalista. Para os artistas do grupo frente, a linguagem geométrica é um campo aberto à experiência e à indagação.

16 O Neoconcretismo foi um movimento artístico surgido no Rio de Janeiro em fins da década de 1950 em reação ao Concretismo Paulista, que defende que o objeto artístico deve ser encarado como exercício de concreção racional de uma idéia, cuja execução deve ser previamente guiada por leis claras e inteligíveis, de preferência cálculos matemáticos. Para os neoconcretistas, a arte abstrata não deve ser um mero objeto, pois possui sensibilidade e expressividade.

(1959-61), a conversa entre pai e filhos girava em torno das modificações da arte brasileira construtiva: Oiticica Filho matriculou, em 1954, seus filhos Hélio e César no curso de Ivan Serpa, e a partir de então seu contato com o panorama artístico da época foi intenso.



[Fig. 16] José Oiticica Filho, *Pintura Relevo*, s/d.

Tendo transformado a fotografia num verdadeiro campo experimental, e após começar a pintar, primeiro como base para suas *Recriações*, e depois como pintura mesmo, a partir de 1961 Oiticica passa dá início a construções de relevos de madeira, pintados com cores fortes, as *Pinturas Relevo* [figura 16]. Segundo Hélio Oiticica,

De 1961 em diante constrói seus relevos de madeira, pintados, chegando à fase final, mais importante, onde cor e o espaço visual passam a ser problemas e, de muitos modos, o colocam entre as pesquisas mais autênticas de vanguarda. A maioria desses trabalhos permanece inédita. O problema plástico que os envolve ainda é de grande atualidade (cor-luz, quadro-objeto, espaço ilimitado) e são, sem dúvida, obras ímpares no nosso contexto artístico de vanguarda.<sup>17</sup>

Desde a IV Bienal (1957), José Oiticica Filho inscreveu seus trabalhos de pintura, mas foi recusado sucessivamente na IV, V e VI Bienais. Somente na VII Bienal (1963) cinco de suas *Pinturas Relevo* são aceitas.

Em 26 de julho de 1964, José Oiticica Filho falece, vítima de um AVC, deixando uma enorme contribuição para a arte brasileira, em especial à fotografia moderna.

17 FUNARTE, Núcleo de Fotografia. *José Oiticica Filho – a ruptura da fotografia nos anos 50*. Exposição realizada em jan./fev. 1983 na Galeria de fotografia da Funarte, Rio de Janeiro, pg 07.

## MODELOS DE PINTURAS DE BENJAMIN MARY UTILIZADOS NA FORA BRASILIENSIS

Heitor de Assis Júnior<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

Este artigo traz três modelos que ainda não haviam sido identificados durante a elaboração da minha dissertação de mestrado<sup>2</sup> e que não constam do catálogo organizado por Gilberto Ferrez<sup>3</sup> a partir da Coleção Hans von Martius da Biblioteca de Munique, utilizado naquela como referência.

A importância do trabalho de identificação de modelos para as pranchas de uma obra científica como a *Flora Brasiliensis*<sup>4</sup> sugere o papel do artista viajante diretamente ligado ao trabalho do cientista e sua inclusão num mercado de trabalho fora das academias. Além de necessário agente de captação de imagem e preservação de cores de material botânico herborizado, o artista tinha a oportunidade de aprender particularidades que posteriormente seriam incluídas em obras científicas de diversos autores.

Outra fonte de originais para ilustrações científicas foram obras de artistas diletantes como Benjamin Mary, produzidos no Brasil enquanto era embaixador Belga. Tais obras foram disseminadas na Europa e Karl Frierich Philipp von Martius teve oportunidade de conhecê-las e utilizá-las. Foi o caso de dois panoramas a seguir, um apresentado para leilão na Christie em Londres em setembro de 2000 [Fig. 1] e outro parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo [Fig. 2]. Tais panoramas são compostos por diversas partes e podem ter sido utilizados por Martius como modelos para pranchas litografadas que ilustram o primeiro volume da *Flora Brasiliensis*, composto por pranchas fisionômicas de diversos ecossistemas brasileiros e intituladas como *Tabulae Physiognomicae Brasiliae*.

1 Bacharel e Licenciado em Ciências Biológicas pelo Instituto de Biologia da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Mestre em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Doutorando em Ensino e História de Ciências da Terra pelo Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

2 ASSIS JÚNIOR, Heitor – *Relações de von Martius com Imagens Naturalísticas e Artísticas do Século XIX*. Dissertação de Mestrado, Campinas, Unicamp, IFCH, 2004.

3 FERREZ, Gilberto - *Desenhos de Benjamin Mary, 1792-1846*. Bruxelas, 1974.

4 MARTIUS, Karl Frierich Philipp - *Flora Brasiliensis. Enumeratio Plantarum in Brasilia Hactenus Detectarum Quas Suis Aliorumque Botanicorum Studiis Descriptas et Methodo Naturali Digestas Partim Ícone Illustrata Ediditerunt Carolus Fridericus Philippus de Martius...* Lipsiae: R. Oldenbourg et Frid. Fleischer in Comm., 1840-1906.

## O PRINCIPAL DA *FLORA BRASILIENSIS*

Karl Friedrich Philipp von Martius nasceu em Erlangem, na Baviera, em 17 de abril de 1794, e faleceu em 13 de dezembro de 1868, ao 74 anos de idade, em Munique. Martius foi educado com formação clássica e humanística característica da época. Como os outros poucos iniciados em Ciências Naturais, sonhava poder dominar todos os conhecimentos do seu tempo; além de ser o desenhista de diversas ilustrações presentes em suas obras, fez estudos antropológicos, historiográficos<sup>5</sup> e ligados à música. Exercitou-se como poeta, romancista e novelista, inclusive nas páginas dos seus diários e cadernos de campo.

Seu doutoramento, antes dos 20 anos de idade, em 30 de março de 1814, foi obtido através de sua dissertação *Plantarum horti academici Erlangensis enumeratio*<sup>6</sup>, estudo que representava um catálogo do jardim botânico da cidade<sup>7</sup> de Erlangen. [SOMMER, 1953: 18]

Na Alemanha foi publicada em 3 volumes (1823/ 1828/ 1831) a *Viagem pelo Brasil*<sup>8</sup> (traduzida da obra original *Reise in Brasilien*<sup>9</sup>) baseada em um de seus diários. Nesta obra, constam detalhes da viagem ao continente sul-americano que, posteriormente, serviram de fonte e base para as demais obras.

A *Reise in Brasilien* serviu de base para o desenvolvimento da obra *Flora Brasiliensis*, em cujo primeiro volume (Fig. 3) constam as *Tabulae Physiognomicae* (Pranchas Fisionômicas), objetos de interesse deste artigo.

Os relatos não se restringiram à botânica e à zoologia, aprofundando-se também sobre aspectos fitogeográficos, etnográficos, assuntos lingüísticos e costumes indígenas. As narrações eram repletas de beleza e riqueza de detalhes.

A *Flora Brasiliensis* é uma obra de referência em classificação botânica de espécies brasileiras, elaborada segundo o sistema de classificação de Lineu. Foi financiada por mandatários do Brasil, Áustria e Bavária e publicada na Alemanha, entre 1840 e 1906. Teve como editores Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), August Wilhelm Eichler (1839-1887) e Ignatz Urban (1848-1931), que contaram com a participação de 65 especialistas de vários países.

As *Tabulae Physiognomicae Brasiliae* são compostas por pranchas ilustrativas de regiões fitogeográficas brasileiras. Os originais dessas pranchas foram executados por diversos outros artistas além de B. Mary, entre eles, os pintores Thomas Ender e Johann Moritz Rugendas (1802-1859), o litógrafo Johan Jacob Steinmann (1800-1844) e o fotógrafo George Leuzinger (1813-1892). Neste século,

5 Vale lembrar que Martius venceu o concurso do IHGB versando “Como Escrever a História do Brasil”, em 1845. Trad. Wilhelm Schüch. Rio de Janeiro: RIHGB, janeiro de 1845, v. 24, p. 381-403.

6 Martius, Karl Frierich Philipp - *Plantarum horti academici Erlangensis enumeratio*. Erlangen: 1814.

7 SOMMER, Frederico - *A vida do Botânico Martius: “Pai das Palmeiras”*. São Paulo: Melhoramentos, 1953. p. 18.

8 Martius, Karl Frierich Philipp - *A Viagem pelo Brasil, 1817-1820*. Trad. do latim de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos/ Brasília: Instituto Nacional do Livro (INL), 1976, 3 v.

9 Martius, Karl Frierich Philipp von e Spix, Johann Baptiste von - *Reise in Brasilien in den Jahren 1817 bis 1820*. Munchen: M. Lindauer I. J. Lentner, Leipzig: in Comm. Bei Friedr. Fleischer, München: Officin. von Dr. C. Wolf, 1823-1831.

“o antiquado sistema descritivo de Lineu seria completado pela fisiologia, anatomia, geografia, história e paleofitologia. Surgiu a morfologia das plantas e a filosofia do naturalismo. A decisão definitiva de se entregar completamente à botânica e de desviar-se da medicina, toma em 1812, por ocasião da presença em Erlangem dos acadêmicos de Munique Schrank e Spix, incumbidos da aquisição das coleções do falecido professor von Schreber. Estes cientistas influenciaram o jovem Martius a aperfeiçoar, depois do estudo universitário, sua educação científica num curso do instituto que funcionava anexo à academia”<sup>10</sup>.

Sua viagem ao Brasil, deveu-se às visitas do primaz da Baviera, Maximilian Joseph I<sup>11</sup>, ao Jardim Botânico de Erlangen, sempre acompanhado pelo jovem Dr. Martius. Na ocasião do casamento de D. Pedro com a princesa Leopoldina, Maximilian solicitou ao seu genro<sup>12</sup> Francisco I, pai da noiva, que Martius e Spix fizessem parte do séqüito de sua filha ao Brasil. Após a chegada ao Brasil, e até 1818, Spix e Martius estudaram a natureza das vizinhanças da Corte e, posteriormente, iniciaram sua grande expedição, percorrendo com tropas de mulas e canoas, aproximadamente 10.000 quilômetros.

Partiram do Rio de Janeiro e seguiram para São Paulo, passando pelo Vale do Paraíba, Jundiá e tomando rumo norte em direção a Minas Gerais, visitando e reconhecendo Ouro Preto e Diamantina. Dirigiram-se para o Rio Xopotó, Minas Novas e Contadas. Visitaram os limites do estado da Bahia e Goiás. Na Bahia visitaram Salvador, Ilhéus e Juazeiro, de onde atravessaram o Rio São Francisco. Entraram pelo sertão, chegando a Pernambuco de onde viajaram pela zona das secas até o Piauí e, em seguida, São Luís do Maranhão. De navio, chegaram a Belém do Pará, em meados de 1819; conheceram os arredores de Belém e a Ilha de Marajó. Subiram o rio Amazonas até o Solimões, onde se separaram, Spix seguiu viagem pelo Amazonas até os limites do Peru, e Martius seguiu o rio Japurá, até a fronteira com a Colômbia. Marcaram encontro no rio Negro e navegaram pelo rio Madeira acima. Após retorno ao Pará, deixaram o Brasil em 13 de junho de 1820, depois de três anos de abundantes coletas.

As duas imagens principais tratadas neste artigo, referem-se ao trajeto do Rio de Janeiro para São Paulo e uma terceira pertence ao acervo da Bayerische Staatsbibliothek de Munique.

## **O ARTISTA EMBAIXADOR**

Benjamin Mary (1792-1846) nasceu em Angers na Bélgica em 21 de janeiro de 1792 e teve seus primeiros contatos com plantas através de seu tio materno Joseph Parmentier, conhecido cultivador de jardins e amplos parques da Europa. Segundo Martius, muito cedo, Mary já era capaz de reproduzir com

<sup>10</sup> SOMMER, 1953. p.18.

<sup>11</sup> Idem, p. 19. “Em 1817 foi publicada a obra de Martius *Flora criptogâmica Erlangensis* cujos inícios datavam do tempo dos seus estudos universitários, e que contém os primeiros frutos de suas pesquisas realizadas independentemente. A profundidade desta monografia valia-lhe o reconhecimento dos colegas do ramo, como sua pessoa já tinha merecido a atenção de seu soberano”.

<sup>12</sup> Karoline Auguste, filha de Maximilian, era casada com Francisco I.



grande veracidade e realismo a natureza das plantas. Mary veio ao Brasil, como embaixador da Bélgica, tendo percorrido, nos anos de 1834 a 1837, as regiões montanhosas da Serra da Estrela, da Serra dos Órgãos e Ubatuba na Província de São Paulo. Mary produzia três ou quatro desenhos por dia como se estivesse fotografando a costa marítima da Serra do Mar, a qual percorria a pé ou em canoa. Durante suas viagens, Mary passou do Rio de Janeiro para Ubatuba com escalas em Sepetiba, Mangaratiba, Itaguaí, Ilha Grande, Angra dos Reis, Parati, etc.

Em 1971, Luís Viana Filho mostrou a Ferrez outro álbum também adquirido em Paris: “*Brésil n° 4 – 66 vues des environs de Rio de Janeiro et des forêts Vierges, dessinées par B. Mary – Comprenant: - 31 dessins à la sépia – 35 dessins au crayon*”. Todos medem 260 x 350 mm, com índice, datas e legendas das pranchas, abarcando um período de 28 de janeiro de 1834 até fevereiro de 1838. Esses dois álbuns, n° 4 e n° 8, contêm 129 pranchas, sendo que o n° 8 está incluso no acervo do colecionador Paulo Fontainha Geyer.<sup>13</sup>

Mary, segundo Gilberto Ferrez<sup>14</sup>, “conviveu ou teve o ensejo de conhecer homens com as mesmas inclinações” do pintor Félix Emilio Taunay, diretor da Escola Imperial de Belas Artes. Taunay teria enaltecido as habilidades artísticas de Mary em discursa proferido em 15 de março de 1838:

*“Às Belas Artes com dobrada razão se aplica o que diz o orador romano do estudo em geral e em particular das Letras: nutrem a adolescência, deleitam a velhice, consolam o infortúnio, ornam a prosperidade. Estas últimas palavras trazem à vossa lembrança o ilustre exemplo de um diplomata benigno, hóspede deste país, filho de outra terra em que o trabalho artístico faz parte do patrimônio nacional, dotado ele mesmo de talento não vulgar, e que, ao retirar-se para a Europa, leva uma coleção riquíssima de vistas do Rio de Janeiro, por ele desenhadas”.*

Em 1838, após deixar o Brasil, Mary teria se encontrado pessoalmente com Martius e este, teria elogiado muito seus desenhos.

A presença de artistas nas excursões naturalísticas foi importante num período em que os aparelhos de captação de imagens ainda não estavam desenvolvidos, assim, os diversos espécimes vegetais herborizados durante as expedições científicas que perdiam suas cores no processo de preparação, tornavam a participação do pintor desenhista um fator necessário para a preservação dos detalhes de cada exemplar.

A técnica litográfica permitia ao editor acrescentar ao modelo artístico espécies com detalhes anatômicos e estruturais importantes para sua identificação taxonômica, aliás, desenhos detalhados, até hoje, são utilizados com a mesma finalidade. Além disso, os exemplares ou espécies de interesse eram acrescentados à paisagem conforme a necessidade do autor, baseado em anotações colhidas décadas antes, durante as suas viagens naturalísticas. Em alguns modelos, nota-se um panorama geral do local e/ou do vegetal; na litografia, o cientista, a partir de suas anotações de viagem, incluiu espécies vegetais mais adequadas àquele ambiente, entre elas, diversas espécies de palmeiras que eram bastante caras a von Martius que, inclusive, dedicou-lhes toda uma obra, a *Historia Naturalis Palmarum*.

<sup>13</sup> FERREZ, *Op. cit.*, Introdução.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Nas sépias, de Benjamin Mary, nota-se certo detalhamento das espécies retratadas, apesar de nem sempre ser possível identificar sua taxonomia [Fig. 4]. No entanto, na litografia [Fig. 5] o detalhamento é bem maior e em posição invertida em relação ao modelo original.

Martius com relação a esta imagem, refere-se à agressão promovida pelo homem pelo arado e pelo fogo “*a fim de abrirem lugar e espaço para uma nova cultura. Escolhemos uma parte da província de São Sebastião [do Rio de Janeiro], para que se veja com que grande violência, em minha presença, e excessiva incúria e negligência, cortavam-se as primitivas florestas, como, bastante frequentemente, com dor, advertimos...*”<sup>15</sup>. Martius ainda, a respeito do manejo da natureza realizado pelo homem, observa: “*ainda que dotado de inteligência e razão, destruir, não irrefletidamente, o que, para a natureza deixar ver, eram exigidos muitos séculos*”<sup>16</sup>. Tal solo pôde servir para o plantio de espécies úteis para o homem, as quais Martius enumera, conferindo os respectivos nomes científicos tais como ao milho, algodão, café, cana-de-açúcar, favas e mandioca. No entanto, depois de alguns anos de fartas colheitas, estas tornavam-se “*mais exíguas*” e o colono a abandonaria o solo “*por ele adquirido, juntamente com a ruína de inúmeras árvores de tempo antiquíssimo, já planejando a mesma devastação em outro lugar*”.<sup>17</sup>

A região desmatada, aos poucos, segundo Martius foi substituída pela caopoeira, sendo que:

*“os arbustos e árvores que no início são praticamente as únicas plantas presentes aí vão paulatinamente desaparecendo, não retornando mais, enquanto que cada um dos membros da verdadeira floresta antiga retoma aos poucos o lugar que antes era dele. Este fenômeno que se pode aplicar mais ou menos a todas as florestas primitivas do Brasil, dá-se espontaneamente”*.<sup>18</sup>

Os dois panoramas citados, um apresentado para leilão na Christie em Londres, em setembro de 2000, e outro pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, podem ter servido de modelo para duas das pranchas da *Flora*. O detalhe do painel da Pinacoteca [Fig. 6] pode ter sido o modelo utilizado por Martius na sua Prancha XXIX [Fig. 7]

Observa-se o Pão de Açúcar do Rio de Janeiro ao fundo nas duas imagens e o cientista preencheu com vegetação muito variada a base das árvores, assim como dotou a ilha Viana das edificações presentes na época.

Outro fragmento do mesmo panorama [Fig. 8] pode ter servido de original para a prancha XXX [Fig. 9], observar, no entanto, que a obra leiloada na Galeria Christie, também pode ter servido de original. Na verdade, os artistas, diletantes ou profissionais copiavam seus originais produzidos no Brasil e criavam obras destinadas a diferentes finalidades e/ou pessoas interessadas, fossem elas particulares, cientistas, ou mesmo decoradores, muitos dos papéis de parede que estavam em voga à época, foram baseados em obras que também serviram de modelos para imagens naturalísticas.

15 MARTIUS, 1996, Op. Cit. p. 73.

16 Ibidem.

17 MARTIUS, 1996, Op. Cit. p. 74.

18 *Idem*, p. 37.

Martius descreve a prancha XXIX: “o olhar se estende através da baía com ar cheio da luminosíssima luz de Febo, para os litorais da mesma baía”. As duas árvores identificadas são: *Ingá* e *Coussapoa schotii* que inclina-se sobre a água e emite raízes para o ar. Na base das árvores, filicíneas (samambaias), gramíneas, aráceas.<sup>19</sup>

Este detalhe do panorama de Mary pode ter servido de modelo para a prancha XXX que assinalada por Martius: “*Benj. Mary del. 1836*”. De todas as pranchas elaboradas é aquela em que se nota maiores alterações em relação ao original. Enquanto no modelo temos uma paisagem de um vale entre montanhas com araucárias, na prancha, observa-se uma paisagem de mata fechada com rio, onde os viajantes sentados com roupas européias trajam casacas, calçam sapatos em vez de botas, e um deles porta uma bengala, complemento do vestuário elegante da época. Martius na prancha XXX da *Flora* introduziu espécies vegetais características do ambiente de Mata Atlântica da região de Ubatuba, província de São Paulo.

Martius na descrição da prancha XXX [Fig. 8] afirma que o artista reproduziu o “*ócio da floresta tropical*”, no qual não se vê nenhum inseto, sendo que um caçador “*ouve apenas o bando de aves que cacarejam, da família Therapidae, elas que voam ao longe*”.<sup>20</sup>

Oferece ainda uma descrição do ecossistema de mata tropical pluvial:

“*as elevadas formas das árvores como que disputam lugar, a espessa união do arbusto, a confusão de cipós, a turba de parasitas reproduzem a liberdade de uns, demonstram a cupidez de outros*”<sup>21</sup>.

Uma imagem adicional, que também não constou da dissertação de mestrado deste autor, pode ser acrescentada a este artigo, pertence à Coleção Martiusiana de Munique (Fig. 10) e serviu de modelo para a prancha XXXVI (Fig. 11) da *Flora* de Martius. Pode-se notar a mulher em meio à floresta realizando uma de suas atividades domésticas, o cuidado com as vestes da família.

No texto correspondente à esta imagem, Martius enaltece a “*singular magnificência e exuberância das florestas da Serra do Mar, perto do oceano*” e afirma que “*pintor nenhum supriria, na reprodução da gravura, o que a vegetação exhibe de inteiramente notável e maravilhoso, visível num esforço eterno e incansável de reprodução*”. Destaca ainda, um enorme *Philodendron* com folhas pinadas (recortadas) que aparece à esquerda do observador e que se debruça sobre a água. A árvore de folhas largas na parte central da estampa, Martius refere-se ao nome *Ophthalmoblaptus macrophyllus* atribuído por seu amigo Freire Allemão nos Trabalhos da Sociedade Velloziana (1849) e que também é conhecida por Santa Luzia, “*em reverência à protetora dos olhos*”. Explica o temor que provoca nos lenhadores devido ao “*veneno azedo do suco lácteo, que provoca inflamações e erupções bixigentas na pele*”, além das inflamações que suas exalações podem provocar nos olhos<sup>22</sup>.

Mais uma vez a profusão de epífitas e parasitas podem ser observadas na imagem, sendo que

19 *Idem.* p. 99.

20 *Idem.* p. 101.

21 *Ibidem.*

22 *Idem.* p. 110.

na prancha a identificação taxonômica poderia ser realizada graças à profusão dos detalhes em cada espécime litografado.

## CONCLUSÃO

Este artigo vem complementar a minha dissertação de mestrado, em cujo desenvolvimento pude observar que imagens naturalísticas de publicações científicas diversas tiveram como modelos obras pictóricas de artistas viajantes que estiveram no Brasil no século XIX. Nesse período, artistas publicaram obras ilustradas de grande aceitação no mercado editorial europeu, sendo inclusive utilizadas por naturalistas como modelos e, posteriormente, artistas, fotógrafos e cenógrafos voltariam a se inspirar nessas edições de cunho científico. O estudo do pintor embaixador Benjamin Mary e de sua arte, revelou a importância deste como agente do entrelaçamento entre Arte e Ciência, no século XIX, tendo como pano de fundo a natureza brasileira.



Fig. 1: MARY, Benjamin. *Bresil, vue de Rio de Janeiro (on 7 joined sheets)*. Pencil and Watercolor w/pen & sepia ink 11.9 x 123 in. / 30.3 x 312.4 cm. Christie's London: Thursday, September 21, 2000. [Lot 26]. Exploration and Travel with Visions of India.



Fig. 2: Modelo: MARY, Benjamin. *Panorama do Rio de Janeiro*, c.1835; grafite, nanquim e aquarela sobre papel, 30,3 x 312,4 cm. Coleção Brasileira / Fundação Estudar.



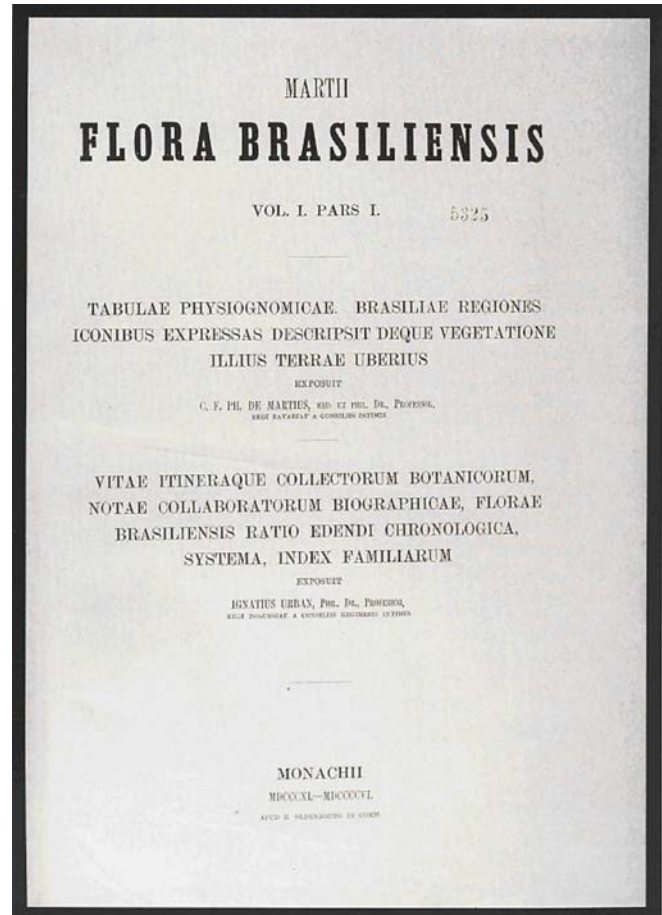
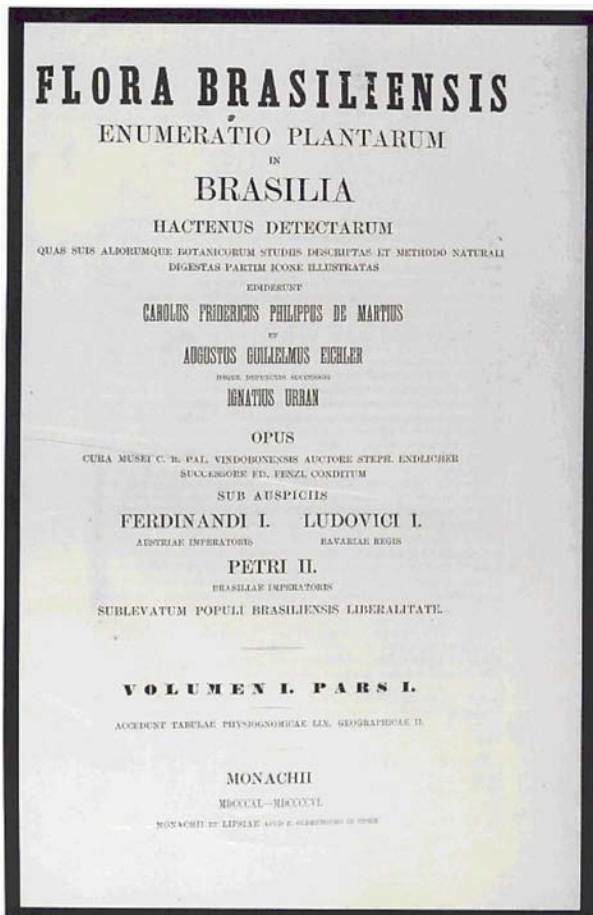


Fig. 3a e 3b: Páginas de abertura do volume 1, parte 1 da Flora Brasiliensis<sup>23</sup>

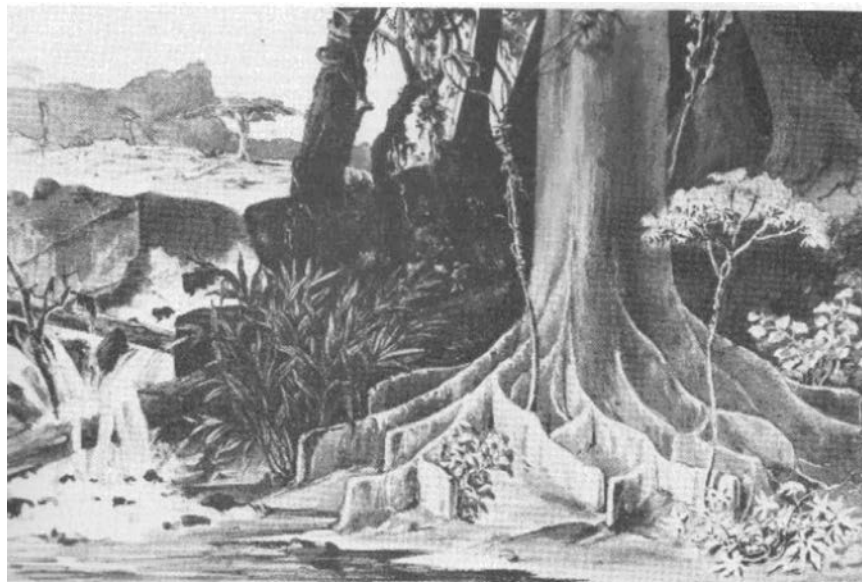


Fig. 4: **Modelo:** Benjamin Mary. *Derrubada da mata próximo a São João Marcos, com tronco de uma gameleira (Ficus), com belas sapopembas, s.d; sem técnica, 195 x 322 mm. Col. H. von Martius, Munique*<sup>24</sup>.

23 MARTIUS, Karl Frierich Philipp - A Viagem de von Martius, Flora Brasiliensis, vol. I. Tradução do latim de Carlos Bento Matheus, Livia L. P. Barreto, Miguel B. do Rosário. Rio de Janeiro: Index, 1996, p.14-18

24 FERREZ, 1974:63



Fig. 5: **Prancha XVI** – Floresta cortada, com uma velha figueira, em São João Marcos, província do Rio de Janeiro. Litografia, 1842<sup>25</sup>.

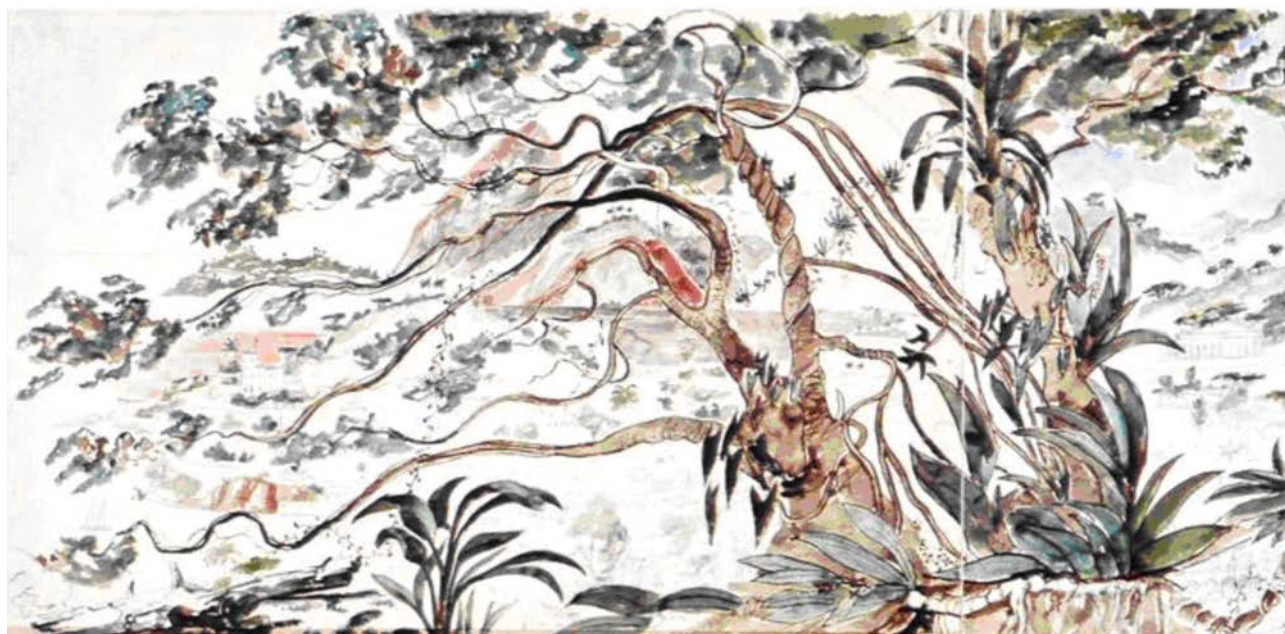


Fig. 6: Modelo: MARY, Benjamin. *Panorama do Rio de Janeiro*, c.1835. Detalhe.

<sup>25</sup> MARTIUS, 1840-1906





Fig. 7: Prancha XXIX - Vista da Baía de S. Sebastião do Rio de Janeiro, a partir da Ilha do Viana. Litografia, 1847<sup>26</sup>.



Fig. 8: Modelo: Benjamin Mary. *Panorama do Rio de Janeiro*, c.1835. Detalhe.

26 MARTIUS, 1840-1906





Fig. 9: Prancha XXX - Floresta primitiva na montanha da Serra da Estrela, perto de Petrópolis. Litografia, 1847<sup>27</sup>.



Fig. 10: Modelo: MARY, Benjamin. Perto da propriedade de Jundiçara no distrito de Ubatuba. 1836; sépia e guache, 28,5 x 44,4 cm. Coleção Martiusiana, Bayerische Staatsbibliothek, Munique.

<sup>27</sup> MARTIUS, 1840-1906





Fig. 11: Prancha XXXVI - *Perto da propriedade de Jundiçara no distrito de Ubatuba*. Litografia, 1851<sup>28</sup>.

28 MARTIUS, 1840-1906



## SOFONISBA ANGUISSOLA (1532/38-1625): UMA PINTORA ITALIANA NO RENASCIMENTO ESPANHOL

Isabel Hargrave<sup>1</sup>

Palavras-chave: Sofonisba Anguissola, retrato, Renascimento, Itália, Espanha, auto-retrato.

Sofonisba Anguissola, nascida entre 1532 e 1538 (data mais aceita hoje), é a mais velha de 7 irmãos, sendo 6 mulheres, entre as quais 4 (Sofonisba, Lucia, Europa e Ana Maria), chegaram a pintar, Elena (que se tornou monja), Minerva (que se dedicou às letras), e um homem, Asdrúbale. A família Anguissola pertencia à pequena aristocracia cremonense, mas era uma família com formação suficiente para que o pai, Amilcar Anguissola e a mãe, Bianca Ponzoni, se preocupassem em oferecer-lhes uma educação completa que passasse pelas artes, pelo ensino do latim, letras e instrumentos musicais, como de resto constava nas indicações de educação de uma *gentildonna* no *O Cortesão* de Baltassare Castiglione.

Sofonisba, Lucia e Elena estudaram no atelier de Bernardino Campi entre aproximadamente 1550 e 1559. Elena logo entrou para o convento, mas Sofonisba e Lucia começaram a se destacar na pintura de retrato. A produção da mais velha ao longo deste primeiro período de educação artística na Itália muitas vezes se confunde com a obra de suas irmãs. Como pintoras mulheres na segunda metade do século XVI, por mais que chegassem a se destacar em qualidade artística, elas tinham que se restringir a alguns gêneros específicos como: pintura religiosa (que Sofonisba chegou a realizar, mas cujas obras ainda não receberam nenhum estudo atento que permita consolidar a atribuição), naturezas mortas (das quais uma grande representante feminina um pouco posterior a Sofonisba é a pintora milanese Fede Galizia) ou a pintura de retratos. É neste último gênero que tanto Sofonisba quanto suas irmãs se concentraram. A restrição do campo de ação dessas pintoras vai mais além: elas precisavam praticar sua arte, e antes de serem reconhecidas, atuaram no âmbito familiar que as rodeava, onde realizaram retratos de suas irmãs, do irmão e dos pais, além de diversos autorretratos. A dificuldade de atribuição e separação entre as obras das irmãs se agrava: encontramos também a complicação de identificar as modelos retratadas.

Felizmente, nos últimos 25 anos alguns estudiosos têm se voltado para o estudo das obras, por vezes das irmãs todas, mas mais detidamente das obras de Sofonisba. Em 1985 ocorreu em Cremona uma exposição organizada por Giulio Bora e dedicada à obra de Bernardino Campi, mestre de Sofonisba, que apresentou algumas obras da artista e de suas irmãs e foi ponto de partida para numerosos estudos. Em

<sup>1</sup> Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp. Mestranda. belh@uol.com.br.

1987, Flavio Caroli lançou a primeira obra monográfica sobre essa família, intitulada *Sofonisba Anguissola e le sue Sorele*, onde fez um levantamento documental e procurou distinguir as obras de Sofonisba, Lucia, Europa e Ana Maria. Outro trabalho monográfico sobre a autora data de 1992, da autoria de Ilya Sandra Perlingieri, chamado *Sofonisba Anguissola: the first great woman artist of the Renaissance*. Mas a maior riqueza na pesquisa sobre a pintora se encontra em numerosos artigos lançados no início da década de 1990 como preparação para uma grande exposição intitulada *Sofonisba Anguissola and her sisters*, ocorrida entre 1994 e 1995 e que percorreu Cremona, Viena e Washington. A partir dessa grande exposição elaborou-se um catálogo que se tornou referência fundamental para os estudos sobre a obra da pintora. Esse catálogo contém um valioso apêndice documental realizado por Rossana Sacchi e divulgado previamente na revista *Paragone* em 1988 que serviu de base para os ricos estudos de Maria Kusche sobre a chamada fase espanhola da pintora. Voltemos a olhar para a biografia de Sofonisba e para algumas de suas obras.



[Fig. 1] Sofonisba Anguissola, *A Partida de Xadrez*, retrato em grupo de Elena, Lucia, Minerva e criada, 1555. Óleo sobre tela, 72 x 97 cm. Muzeum Narodowe (National Museum), Poznan, Poland.

Durante sua juventude na Itália, até 1559, Sofonisba pintou basicamente auto-retratos e retratos de família. A reserva da pintora a certos gêneros de pintura, entretanto, não a impediu de trabalhar a inventividade. Um dos seus quadros mais famosos e, de resto, um dos mais interessantes do ponto de vista temático é *A partida de xadrez, retrato em grupo de suas irmãs*, assinado e datado na borda do tabuleiro segundo a inscrição “SOPHONISBA ANGUISSOLA VIRGO AMILCARIS FILIA EX VERA EFFIGIE TRES SUAS SORORES ET ANCILAM PINXIT MDLV”<sup>2</sup>. A identificação como filha de Amilcare é recorrente em algumas inscrições, assim como o fato de ser virgem. A partida se situa em um jardim com abertura ao fundo para um rio, uma montanha e, na estreita faixa superior, o céu. As três irmãs de Sofonisba são provavelmente, pela data do quadro e as idades das retratadas, Elena à esquerda, Minerva ao centro e Lucia à direita. Elas estão situadas no primeiro plano, muito

<sup>2</sup> Tradução livre: “Sofonisba Anguissola, virgem, filha de Amilcare, a partir de efigie do real, pinta três irmãs suas e serva, 1555”.

próximas do observador, ou da própria pintora, sua irmã e, portanto, figura íntima que podia participar deste momento de lazer representado. A temática deste retrato de grupo é curiosa, pois representa um momento de intimidade e lazer das irmãs, ao mesmo tempo em que revela o ambiente intelectual em que elas viviam. Ao representar um jogo de xadrez – que nessa época se restringia aos ambientes de corte e aristocracia e, em larga medida, ao sexo masculino – Sofonisba também demonstra que ela e suas irmãs dominavam esse jogo. A mais velha, à esquerda, está movimentando uma peça quando pára para olhar o observador – ou podemos lembrar, aquela que a retrata – com um leve sorriso, característico de outras obras de Sofonisba, e confiante em sua jogada. A figura da direita, representada em pleno perfil, ergue o braço e toma a palavra (ela está de boca aberta) para comentar algum aspecto da jogada. A pequena Minerva que assiste a ambas se diverte, já tomando consciência da discussão sobre este jogo, que era considerado por Castiglione como um divertimento “prazeroso e engenhoso”. Toda a ação é observada pela serva, que também ri, mas não do jogo e sim do divertimento da pequena. Sofonisba não deixa de estar atenta às vestes das irmãs, às quais representa com atenção aos detalhes, texturas e brilhos, denunciando mais uma vez o *status* social da família. Os traços dos rostos são muito parecidos, mas ao mesmo tempo particularizados nos diferentes formatos dos olhos e nos tons e brilhos da pele. Por todas essas razões esse quadro tem sido admirado desde Giorgio Vasari e foi considerado por estudiosos como Bernard Berenson como um dos primeiros “quadros de conversação”. Sobre esta tela Vasari escreve que as figuras “parecem verdadeiramente vivas e que não lhes falta outra coisa, senão a palavra”.<sup>3</sup>

Além dos retratos de suas irmãs e de um de sua mãe, Sofonisba pintou um outro retrato de família, em grupo, *Amilcar Anguissola e seus filhos, Asdrubale e Minerva*. Este retrato também cria um ambiente de intimidade familiar. Esse clima advém dos olhares entrecruzados: a irmã olha para o irmão, que olha para o pai, que por sua vez encara o espectador (ou, insisto, sua primogênita que os pinta a todos). Corrobora esse clima a presença de uma atmosfera criada pela luz difusa que percorre toda a tela, mas que descansa sobre as vestes negras do pai criando um brilho em tons ocre, assim como reflete nas mãos e nos lados direitos das faces do pai e da irmã, e na face mais uma vez em perfil do pequeno Asdrúbale.



[Fig. 2] Sofonisba Anguissola, *Retrato de Família: Amilcar Anguissola e seus filhos, Asdrubale e Minerva*. 1559 c. 157 x 122 cm. Nivaagards Malerisammling, Niva, Denmark.

<sup>3</sup> “(...) che paiono veramente vive e che non manchi loro altro che la parola.” In: VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993. Segunda Edição revisada: 1568.



Quanto aos auto-retratos, Sofonisba também escapa ao comum e apresenta algumas particularidades. O primeiro auto-retrato datado e assinado é de 1554 e apresenta a pintora com o corpo em três quartos, o rosto um pouco mais frontal, exibindo as páginas escritas de um livro em que se lê “Sophonisba Angussola virgo seipsam fecit 1554” (Sofonisba Anguissola, virgem, fez a si mesma em 1554). A artista não se mostra como uma pintora na pose nem em qualquer atributo. Ao contrário, o único objeto que ela mostra é um livro, o que demonstra sua educação literária. Apenas na inscrição é que a modelo revela seu posto de pintora.



[Fig. 3] Sofonisba Anguissola, *Auto-retrato*, 1554, Óleo sobre tela, 19,5 x 12,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



[Fig. 4] Sofonisba Anguissola, *Auto-retrato com cavalete*, 1556, Óleo sobre tela, 66 x 57 cm, Museum Zamek, Lancut, Polônia.

Em um auto-retrato dois anos posterior, porém, Sofonisba se representa não apenas dotada dos instrumentos de pintura, mas no ato próprio de pintar. É modelo e ao mesmo tempo artista. Ela está a frente de um fundo neutro, diante de um cavalete onde pinta uma madona com menino. De modo semelhante a sua irmã que interrompe a jogada de xadrez, Sofonisba afasta o pincel da tela para encarar o espectador e, ao mesmo tempo, o espelho em que se observa. Podemos notar nesse retrato o domínio técnico da pintora no cuidado com que ela ilumina o rosto destacando pontos de luz na testa, na maçã do rosto e na ponta do nariz, no lado esquerdo de sua face, ao passo que o outro lado permanece ensombreado. Os olhos ainda são grandes e redondos, mas não exagerados como no retrato de 1554. Passo ainda rapidamente por algumas outras imagens para ressaltar o caráter variado das obras de juventude de Sofonisba.

Existe uma pequena medalha, uma miniatura de 1556, assinada. É interessante a presença desse enorme medalhão, tão grande que se pode tomá-lo por um escudo, com essas letras sobrepostas que oferecem uma idéia de brasão, mas de um brasão pessoal: as letras já foram interpretadas como uma referência às iniciais dos nomes de seus familiares e de sua cidade natal.



[Fig. 5] Sofonisba Anguissola, *Auto-retrato*, c. 1556, Óleo sobre metal, 8,3 x 6,4 cm, Museum of Fine Arts, Boston



[Fig. 6] Sofonisba Anguissola, *Retrato de sua irmã Elena Anguissola como monja*, 1551, Óleo sobre tela, 53,3 x 68,5 cm, Roma, Galleria Borghese

Uma de suas primeiras obras é o *Retrato de sua irmã Elena como monja*. É um belíssimo retrato em que toda a atenção do olhar se prende na vestimenta branca da modelo. Por meio das roupas Sofonisba constrói um rígido triângulo branco cujo vértice é salientado pela pequena dobra do tecido que cobre a cabeça da monja, sobre fundo escuro e neutro. No rosto de Elena destacam-se traços fisionômicos típicos das irmãs Anguissola, como o nariz grande, os olhos redondos e expressivos e a saliência do lábio superior sobre o inferior. Novamente há aqui a presença do livro como marca de educação intelectual, ainda que provavelmente se trate de um livro de oras. A luz vinda da esquerda reverbera por toda a roupa e ilumina o lado direito do rosto (esquerdo para o observador), marcando pontos de brilho no canto interior do olho e na ponta do nariz e deixando o outro lado na penúmbra, como em muitos outros retratos da artista. Aqui também há um leve esboço de sorriso que, somado ao olhar penetrante, proporciona ao retrato uma força psicológica.

Dois auto-retratos com espineta, um de 1559, outro de 1561/3 reforçando a idéia de que nem sempre a artista se auto-retrata como pintora, e sim como uma *gentildonna*, dotada de educação e dos dotes típicos que uma mulher em sua posição deveria ter. Nesses casos, o conhecimento da música.

A obra juvenil de Sofonisba deu-lhe fama. Apesar da pintora se fazer encantar pelas próprias obras, seu pai tinha importante papel em promovê-la. Foi ele quem conseguiu fazer com que as filhas estudassem no atelier de Bernardino Campi. Posteriormente, ele escrevia a nobre italianos e presenteava-os com obras da pintora – muitas vezes auto-retratos –, que acabavam por surpreender a muitos. Sofonisba não foi admirada somente como uma curiosidade ou uma maravilha por se tratar de uma mulher dotada de qualidades artísticas. Muitos contemporâneos chegaram a escrever sobre ela. Vasari a inclui nas vidas da escultora *Propèrzia de Rossi* e na vida intitulada *Vida Benvenuto Garofalo, Girolamo da*



*Carpi, pintores ferrarenses e outros lombardos.* Amilcar Anguissola chegou a escrever a Michelangelo certa vez quando soube que o pintor havia visto um desenho de sua filha em que esta representava uma menina rindo (provavelmente este desenho) e que havia dito que gostaria de ver um desenho da mesma pintora em que houvesse um menino chorando. Aparentemente Amilcar chegou a enviar este outro desenho de Sofonisba, onde estaria representado seu irmão Asdrubale chorando, pinçado por um caranguejo. Amilcar também chegou a pedir a Michelangelo que lhe enviasse desenhos seus para que Sofonisba os colorisse, mas não sabemos se ele o fez.



[Fig. 7] Sofonisba Anguissola, Bernardino Campi pintando o retrato de Sofonisba Anguissola, c. 1559, Óleo sobre tela, 111 x 110 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



[Fig. 8] Sofonisba Anguissola, Retrato de Isabel de Valois, 1561/63, Óleo sobre tela, 206 cm x 123 cm, Museo del Prado, Madrid.

Devido à fama de Sofonisba, o Duque de Sessa – representando o rei Felipe II da Espanha – escreve para Amilcare Anguissola em 1559 pedindo que ele mandasse Sofonisba para a corte da Espanha. Felipe II estava prestes a se casar com Isabel de Valois, sua terceira esposa, e chamou Sofonisba para ser dama de companhia da futura rainha. Tudo se arranja e Sofonisba segue para a corte entre 1559 e 1560.

Antes, porém, e provavelmente como um presente de despedida, ela pinta o seu auto-retrato mais interessante. O quadro representa seu mestre, o de alguém (Campi) pintando outro retrato (sua aluna), que é, na verdade, um auto-retrato daquela que pintou toda a obra e que não se mostra; mas que na verdade volta a aparecer no auto-retrato. Ambas as figuras parecem estar quase na mesma realidade, os fundos das duas telas são igualmente neutros, há apenas um pouco de luz no retrato da pintora. O que denuncia a anedota são as linhas leves que demarcam os limites da tela-dentro-da-tela, e pela mão de Campi, com o pincel em ação, oposta à mão de Sofonisba, em repouso. Essa mão, na verdade, é um pouco estranha, a manga parece ir tanto para cima quanto para baixo, mas como não tive oportunidade de ver essa obra pessoalmente, não poderia avançar na interpretação.

Já na Espanha, Sofonisba assiste ao casamento dos reis e depois se instala com a corte no

Alcázar de Madrid. Ali ela foi dama e tutora de pintura de Isabel de Valois, junto a outras 14 damas por cerca de 10 anos. Após a morte da rainha, foi dama e tutora das duas princesas, Isabel Clara Eugênia e Catalina Micaela. Também na corte Sofonisba restringe sua arte à retratística, agora, dos membros da corte. As obras desse período foram bastante estudadas por Maria Kusche em 4 artigos, onde ela propõe algumas atribuições antes controversas. Kusche baseia-se nos aspectos estilísticos das obras e em documentos (sobretudo cartas trocadas entre membros da corte Habsburga, pois quase nenhuma obra de Sofonisba figura em inventários reais). Dessa época, ao contrário da fase anterior, praticamente nenhuma obra é datada ou assinada, pois apesar de ter de fato pintado retratos de corte, Sofonisba não trabalhava oficialmente como pintora, e sim como dama de honra. Não bastasse isso, algumas de suas obras foram muito copiadas, tanto por ela quanto pelos outros retratistas contemporâneos da corte, como Allonso Sánchez Coello e Jorge de la Rúa, Anthonis Moro e até mesmo Rubens, anos mais tarde.

Na corte a pintora cremonese realizou diversos retratos de Isabel de Valois. Sofonisba teve de se adaptar às normas contemporâneas do retrato de corte espanhol. Por outro lado a pintora levou consigo algumas características de suas primeiras obras, como o interesse pela representação da intimidade do retratado, e de manter na obra algum caráter anedótico que quebrasse um pouco a rigidez do ambiente cortês.

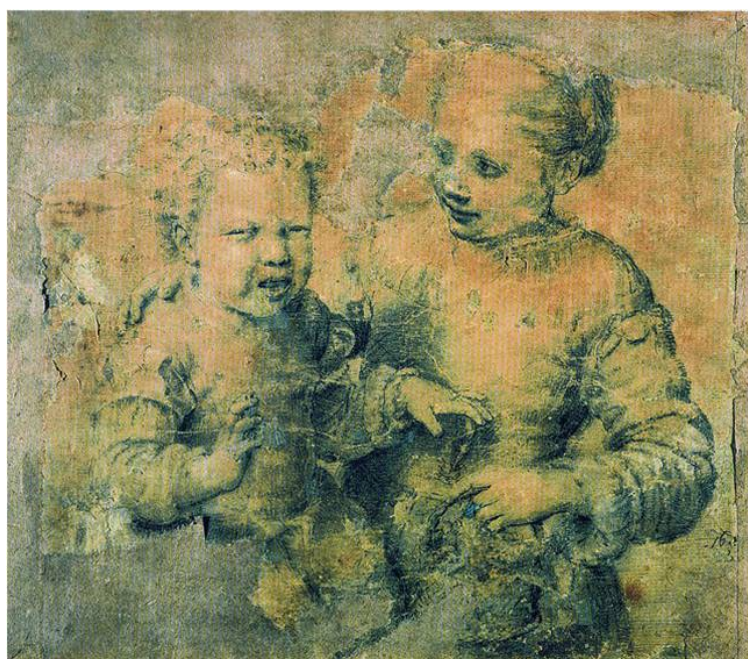
No *Retrato de Isabel de Valois*, datável entre 1561 e 1563 percebemos a mesma atenção aos detalhes das vestes de suas obras da juventude. Evidentemente Sofonisba havia desenvolvido sua técnica, tendo convivido ao lado de outros retratistas da corte e podendo observar diversas obras da coleção real. Nesta tela a modelo apóia sua mão sobre uma coluna, como num tradicional retrato de corte, à frente de uma parede lisa com uma provável abertura para janela, no canto direito da tela. A luz se prende nos detalhes: na extremidade visível da coluna, nas mãos e face da rainha e nos brilhos das mangas, cinto, colar e coroa. O veludo negro do vestido, ao contrário, absorve toda a possibilidade luminosa. Um detalhe interessante é o colar que não se apóia no colo paralelamente ao rosto e à gola e, dessa forma, dá volume à figura. O caráter anedótico dessa tela é a referência que a rainha faz a seu marido, como uma lembrança daquele que não se encontra retratado, através da miniatura com a imagem de Felipe II, esse pequeno objeto e adorno que ela exhibe na mão direita, aqui em destaque. Essa miniatura, inclusive, poderia ter sido pintada pela própria Sofonisba que, sabemos, dominava também essa arte.

Sofonisba pintou ainda retratos de Felipe II, de Ana de Áustria, a quarta esposa do rei, das infantas Catalina Micaela e Isabel Clara Eugênia, além de outros membros da corte. Após a morte de Isabel de Valois ela ainda permaneceu cerca de seis anos na corte, quando enfim o rei tratou de arranjar seu matrimônio com o membro de uma família nobre da Sicília, Fabrício Moncada. Em 1575 Sofonisba já estava vivendo em Paterno, na Sicília, mas por apenas 4 anos, quando seu marido morreu num navio atacado por piratas. A pintora decide então retornar a Cremona e rever os membros restantes de sua família – apenas seu irmão Asdrúbale e sua irmã Elena não haviam morrido. No caminho, porém, Sofonisba conhece um capitão de navio, Orazio Llomelino, com quem se casa menos de um ano depois. Nos seus últimos anos a pintora vive entre Gênova e Palermo. Sua casa foi freqüentada por certa intelectualidade local, enquanto a artista permaneceu pintando e talvez também lecionando pintura. Em 1624 Van Dyck

visita-a na Sicília e a retrata já muito idosa, quase sem visão, a partir de um esboço que faz em seu caderno de notas.



[Fig. 9] Anthony Van Dyck, *Retrato de Sofonisba Anguissola*, c. 1624.



[Fig. 10] Sofonisba Anguissola, *Retrato da Infanta Catalina Micaela, duquesa de Saboya*, c. 1590-95, Óleo sobre tela, Glasgow, Pollock House .

Após ter saído da Espanha Sofonisba manteve boas relações com a corte através da troca de cartas. As infantas e a irmã de Felipe II, D. Joana, chegaram a visitá-la em Gênova por volta de 1590, de cuja ocasião sobrevive o famoso retrato Dama Del Armiño, durante muito tempo atribuído a El Greco. O fundo quase negro demonstra que a atenção da pintora se volta para o essencial, o elemento construtor da figura, essa imensa pele branca e o lenço de uma transparência leve que emolduram o rosto e destacam o olhar. A pequena boca com os cantos escurecidos e as bochechas bastante rosadas evocam novamente a



idéia de um princípio de sorriso. Se trata de um Retrato da Infanta Catalina Micaela, a duquesa de Saboya e com o qual encerro esse comentário, tomando-o por síntese da obra de Sofonisba Anguissola que, por meio do olhar afiado da modelo, individualizado pelo brilho e pela transparência da íris do olho direito, mais uma vez consegue delinear um ambiente de densidade psicológica.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYER, Andrea. Sofonisba Anguissola and her sisters. Cremona, Vienna and Washington. The Burlington Magazine. Vol. 137, n° 1104 (Mar., 1995), pp. 201-202.
- CAROLI, Flavio. Sofonisba e le sue sorelle. Milan. Arnoldo Mondadori. 1987. In: CHENEY, Liana De Girolami. Sixteenth Century Journal, Vol. 24, No. 4 (Winter, 1993) pp. 941-942.
- CASTELNUOVO, Enrico. Retrato e Sociadae na Arte Italiana – ensaios de história social da arte. São Paulo. Companhia das Letras. 2006.
- GARRARD, Mary D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. Renaissance Quarterly, Vol. 47, No. 3. (Autumn, 1994), pp. 556-622.
- JACOBS, Fredrika. Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola. In: Renaissance Quarterly, Vol. 47, No. 1. (Spring, 1994), pp. 74-101.
- KING, Catherine. Looking a sight: sixteenth-century portraits of woman artists. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 58 Bd., H. 3 (1995), pp. 381-406.
- KUSCHE, Maria. Sofonisba Anguissola retratista de la corte española. Paragone - arte, Anno XLIII, n° 34-35, 509-511, 1992, pp. 3-34.
- KUSCHE, Maria. Sofonisba Anguissola vuelta a Italia. Continuación de sus relaciones con la corte española. Paragone – arte, Anno XLIII, n° 41, 513, 1992, pp. 10-35.
- NICOTRA, Alfio. Comentarios sobre las atribuciones a Sofonisba Anguissola. Archivo Español de Arte, LXXXII, 327, Julio-Septiembre 2009, pp. 285-316.
- PERLINGIERI, Ilya Sandra. Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance. New York. Rizzoli. 1992. In: HARRIS, Ann Sutherland. Painting a flawed portrait, The Women's Review of Books, Vol. 10, n° 2 (Nov., 1992), pp. 20-21.
- PERLINGIERI, Ilya Sandra. Sofonisba Anguissola's Early Sketches. In: Woman's Art Journal, Vol. 9, No. 2. (Autumn, 1988 – Winter, 1989), pp. 10-14.
- PORQUERES, Bea. Sofonisba Anguissola. Madrid. Ediciones del Orto. 2003.
- SABATER, Dolores Fúster. Retrato de una joven dama en el Museo Lázaro Galdiano. Sofonisba Anguissola en la corte de Felipe II. Goya, n° 300, Mayo/Jun 2004. Pp. 167-184.
- TOLNAY, Charles. Sofonisba Anguissola and her relations with Michelangelo. The Journal of the Walters Art Gallery, Vol. 4 (1941), pp. 114-119.
- VASARI, Giorgio. Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993. Segunda Edição revisada: 1568.

## O DESENHO E OS CÔMODOS NA VILA FOSCARI DE PALLADIO

Prof. Dr. Joubert José Lancha<sup>1</sup>

### RESUMO

Neste artigo, apresentamos uma análise da sequência de modelos tridimensionais interpretativos que foram desenvolvidos com o intuito de discutir a forma e a solução geométrica dos cômodos propostos por Andrea Palladio para a vila Foscari - Malcontenta di Mira (1559). Elaborados de maneira a revelar simultaneamente a solução adotada para as quatro diferentes abóbadas utilizadas como teto dos cômodos da vila, esses modelos evidenciam a correspondência entre cada uma das partes e o todo do edifício. Os vínculos entre largura, comprimento e altura de cada cômodo, entre um cômodo e outro, e de cada um deles com a sala central, visíveis nos modelos, revelam uma estrutura compositiva orgânica para o inteiro volume edificado.

Cotejamos, então, a solução específica para essa vila com as definições e recomendações ideais apresentadas no livro I de *I Quattro Libri dell'Architettura*, no qual Palladio, depois de demonstrar os três modos de determinação proporcional da altura dos cômodos, apresenta, no capítulo XXIV (“Delle maniere dei volti”), as sete possíveis formas de cobertura das salas. Elenco de formas, que não difere muito das indicações de seus predecessores: também Leon Battista Alberti e Sebastiano Serlio individuaram possibilidades similares para os ambientes internos.

Estabelecemos esse confronto entre o edifício e o texto através da análise gráfica e geométrica para evidenciar que a forma escolhida e a proporção adotada para os cômodos e suas respectivas coberturas se organizam em um movimento circular na composição da planta da vila. Movimento que, partindo do menor cômodo, segue em direção à sala central. Essa revolução das partes em um movimento compositivo foi um esquema perseguido por Palladio em vários de seus projetos, e na vila Foscari assume uma clareza expressiva.

---

<sup>1</sup> Professor Associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC da Universidade de São Paulo. [prlancha@uol.com.br](mailto:prlancha@uol.com.br) ou [lancha-jl@sc.usp.br](mailto:lancha-jl@sc.usp.br);



## A VILA PARA PALLADIO

Desde os primórdios do gênero da literatura sobre a vila sempre houve uma ambigüidade ao determinar se com o termo “*villa*” se fazia referência à propriedade, aos edifícios situados no interior de uma propriedade ou exclusivamente à residência do proprietário. Na Antigüidade, a casa desse último era denominada “*villa urbana*” para estabelecer uma distinção da “*villa rustica*” destinada ao alojamento do feitor e dos dependentes, edifícios que faziam parte da mesma propriedade. A referência primeira para as vilas do Renascimento é a vila da Roma antiga, o termo indicando sempre para os romanos um complexo construído situado fora dos muros urbanos, categoria essa bastante aberta e que reúne uma vasta produção.

Assim como os escritores do Renascimento<sup>2</sup>, Palladio utiliza o termo vila para indicar a inteira propriedade fundiária da qual faz parte além dos diversos edifícios pertinentes à produção agrícola, também a habitação do proprietário que ele define como “casa de vila”.

A escolha e seqüência proposta por Palladio para a exposição de seus projetos de vila, no interior de três capítulos de seu Tratado, questão em certo sentido ainda em aberto, estranhamente não segue uma ordem cronológica, como aquela para a apresentação dos projetos para os palácios (construções da cidade) no capítulo III: “*Dei disegni delle case della città*”. Vinte e três vilas são apresentadas por Palladio nos capítulos: III, XIV e XV do segundo livro<sup>3</sup> de seu: *I Quattro Libri dell'Architettura*, intitulados respectivamente: “*De i disegni delle case della città*”, “*De i disegni delle case di villa di alcuni gentiluomini di terraferma*” e “*De i disegni delle case di villa di alcuni nobili Veneziani*”.

As vilas de Palladio respondem a uma requisição comum e a um programa substancialmente similar, as variações estão associadas diretamente: ao volume de recursos financeiros do proprietário: tamanho da propriedade e riqueza nos acabamentos e decoração da vila; e a existência ou não de um vínculo com a produção agrícola. Algumas vilas foram projetadas muito mais como lugares de recepção e estadas prolongadas, com é o caso das vilas Cornaro, Pisani Montagnana e Foscari; do que como sede de uma propriedade de produção agrícola. No capítulo XIII do segundo livro de seu Tratado: “*Do compartimento das Casas de Vila*”, Palladio, além de fazer recomendações vinculadas ao uso de cada um dos lugares da vila, esclarece que: “*Duas espécies de construções são pedidas na vila: uma para a habitação do patrão e de sua família; a outra para governar e tomar conta das entradas e dos animais da vila. Porém o sítio deverá ser compartilhado de modo que nem aquela a esta, nem esta àquela seja um obstáculo.*”<sup>4</sup>.

2 O contato de Palladio com os tratados agronômicos de Columella, Varrone, Catone e (Rutilio) foi estabelecido provavelmente através de Daniele Barbaro que os cita no capítulo dedicado à vila, em sua tradução comentada de Vitruvius: *I dieci Libri dell'architettura* di M. Vitruvius tradotti e commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia..., Venezia 1556, libro VI, cap.IX, p.298.cfr Ackerman;J. La villa.p.121

3 O livro II do tratado de Andrea Palladio discute a questão da casa privada, dos palácios edificadas na cidade e das vilas projetadas para o campo, apresentando ainda exemplos e comentando a casa dos antigos Romanos e Gregos.

4 Palladio A. *I Quattro Libri dell'architettura*. L II cap.XIII

Esse parágrafo inicial indica-nos uma primeira disposição de Palladio na divisão, composição e implantação dos vários espaços requeridos para uma vila. A opção por um número reduzido de elementos, “*duas espécies de construções*”, transforma o tradicional complexo da vila - que na região do Vêneto era organizado por vários edifícios de diferentes proporções - em um todo orgânico composto por dois únicos corpos. Assim se reduziriam os contrastes, potencializando os vínculos formais de um para o outro corpo construído.

A vila era assim, formada basicamente por duas partes distintas: um corpo central, onde funcionava a casa para habitação do proprietário e sua família, e por alas laterais, próprias ao uso e funcionamento de uma fazenda. Logo adiante, ainda nesse mesmo capítulo, Palladio esclarece que a habitação do patrão deverá ser feita levando-se em consideração a sua família e as suas condições, mas diz também que deverá ser feita como se usa nas cidades, indicando assim como referência para a “casa de vila” os palácios construídos na cidade. Suas vilas assumem assim características até então inexistentes para uma tradicional *fattoria*; representam, segundo Ackerman, o melhor de dois mundos: o aristocrático e o rural, lugar destinado à produção agrícola e ao mesmo tempo ao ócio, destinado ao homem da cidade com sua formação humanista e não propriamente a uma cultura rural.<sup>5</sup>

A vila, como proposta por Andrea Palladio, pode assim ser escandida em duas partes principais: casa de vila e *barchessa*<sup>6</sup> e o vínculo entre esses dois elementos é sempre uma questão de projeto importante. Jamais a *barchessa* é colada diretamente ao bloco da casa de vila e para resolver essa conexão, adota um elemento de ligação que pode ser uma arcada ou galeria (*loggia*). Com isso, a ligação entre a casa de vila e a *barchessa* é realizada, sem submeter uma parte à outra. Junto a esses dois elementos iniciais de divisão da vila, acrescentaríamos, portanto, esse terceiro e dividiríamos o complexo em três partes principais: “casa de vila”, arcada e *barchessa*. Do conjunto de vilas colocadas no segundo dos Quatro Livros (vinte e três), a grande maioria (dezessete) apresenta essas três alas.

## A “CASA DE VILA” E SUBDIVISÃO EM PARTES

Alberti, no capítulo IX do livro primeiro do “*De re aedificatoria*”, argumentando sobre a “subdivisão”, aborda uma questão que será chave para Palladio na adoção de uma idéia de beleza. Alberti escreve: “E se é verdadeiro o dito dos filósofos de que a cidade é como uma grande casa, e a casa por sua vez uma pequena cidade, não estaremos errados sustentando que os membros de uma casa sejam eles próprios, pequenas habitações, como por exemplo: o átrio, o pátio, a sala de almoço, o pórtico, etc.; o abandono por menosprezo ou descuido de um só destes elementos prejudica o decoro e o mérito da obra. Ocorre, portanto estudar com o máximo de cuidado e aplicação esses elementos, que têm importância para a obra inteira; e valer-se disso para que até as menores partes sejam executadas nas regras da arte.”<sup>7</sup>

5 ACKERMAN, James.S., Palladio. Einaudi, Torino. 1966. p.19.

6 Barchessa é um edifício típico da arquitetura da região do Vêneto, que serve para guarda de equipamentos agrícolas, animais e reserva de produtos agrícolas.

7 L. B. Alberti L'Architettura. L I, Cap. IX. “E se è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola

A importância atribuída por Alberti a cada um dos membros de uma casa tratando-os como “pequenas habitações” estará sendo observada com rigor por Palladio ao equacionar três blocos em um só corpo edificado nos projetos de suas vilas, como descrevemos anteriormente: casa de vila, arcada e *barchessa*. Deslocando nosso foco de atenção da vila como corpo constituído e ideado a partir de três elementos principais, passaremos a discutir a “casa de vila”, edifício central da composição das vilas palladianas..

Para a “casa de vila” Palladio admite como prerrogativa inicial, que irá guiar a inteira composição, duas formas de subdivisão tripartida do volume cúbico: uma primeira em sentido vertical que determina um espaço central totalmente franqueado e duas alas laterais simétricas. Nesse espaço central é situa a *loggia* e a sala central, e as duas alas laterais funcionam como dois apartamentos com iguais conjuntos de cômodos. A outra subdivisão é realizada de forma horizontal ao bloco e determina três níveis: semi-enterrado ou nível do solo, piso nobre e celeiro. Dentro dessa “malha espacial” se desenvolve o discurso das partes e a relação entre largura, comprimento e altura, estabelecida no interior de cada um dos cômodos e entre um cômodo e o outro e de todos com o inteiro volume edificado. Revelando assim um procedimento comum ao conjunto de vilas e único para cada uma delas. Nos capítulos XXIII e XXIV, livro I de seu Tratado, Palladio indica o meio aritmético, geométrico e harmônico para o estabelecimento da altura dos cômodos. Tetos planos ou em abóbadas, com suas três dimensões equacionadas proporcionalmente. Prerrogativa de projeto que Palladio descreve já no primeiro capítulo do Livro I: “*Devesi avanti che a fabricar si cominci, diligentimenti cosiderare ciascuna parte della pianta, e impiedi della fabrica che si ha da fare.*”<sup>8</sup>

Nesse mesmo o livro I dos *Quattro libri dell'architettura*, depois de tecer as considerações sobre tudo que deve vir antes do edificar – os materiais (madeira, pedras, areia, cal e metais), suas qualidades e aplicações; os critérios para a escolha do sítio mais adequado, fundações, os vários modos dos muros e como os antigos faziam edifícios de pedra; disposição e diminuição dos muros e das cinco ordens- Palladio, no capítulo XX -*Degli abusi*, vai insistir na pertinência e importância da observação e experimentação pessoal e postular, nesse capítulo que é de importância fundamental, a clássica subordinação mimética da arte na relação com a natureza e descrever uma série de abusos derivados da transgressão às leis naturais. Esse capítulo funciona como um elemento de ligação entre as definições iniciais e os nove capítulos finais desse primeiro livro, capítulos que estarão tratando dos princípios de organização dos específicos e principais espaços de uma construção, do pavimento (cap.XXII) à cobertura (cap.XXIX). No capítulo XXI - *Delle logie, dell'entrate, delle sale e delle stanze e della forma loro*, Palladio aborda o principal eixo de simetria e de ingresso na casa de vila identificando cada elemento, sua função, forma e suas conexões com os demais, determinando nessa descrição a presença de um eixo central e a divisão tripartida do edifício. No capítulo subsequente, *De` pavimenti e de` soffittati*, aborda como devem ser os pavimentos e os tetos dos diversos cômodos para responder a questões de ordem funcional e de forma, mostrando de maneira clara, nesses dois capítulos, a prerrogativa da divisão vertical e horizontal do volume construído. Termina

---

città, non si avrà torto sostenendo che le membra di una casa sono esse stesse piccole abitazioni: come ad esempio l'atrio, il cortile, la sala da pranzo, il portico, etc.; il tralasciare per noncuranza o trascuratezza uno solo di questi elementi danneggia il decoro e il merito dell'opera. Occorre perciò studiare con la massima cura e diligenza questi elementi, che hanno importanza per l'opera intera; e adoprarsi perché anche le parti più piccole risultino eseguite a regola d'arte.”

8 Palladio A. I Quattro Libri dell'architettura. L I, Cap.I

esse primeiro livro com o capítulo XXIX – *Dei coperti*, em que aponta as diversas maneiras de cobrir dependendo da região onde se está inserido e indica a melhor maneira e sua proporção com o edifício. Ou seja, termina o primeiro livro após percorrer o edifício de sua fundação à sua cobertura.

Seis partes respondem pela composição da casa de vila, são elas: 1.Sala Central; 2.Cômodos laterais (*Stanze*); 3. Galeria (*Loggia*); 4. Escada interna e externa; 5 e 6. Semi-enterrado e Celeiro. Descreveremos essas partes em sua relação de composição das vilas em geral e da vila Foscarini de 1558 em particular, partindo das análises gráficas e dos modelos e da descrição que Palladio faz em seu Tratado.

## SALA CENTRAL

Alberti<sup>9</sup> em seu livro cinco cap. XVI,I ao falar da casa, descreve aquela que para ele é sua parte principal, a parte mais importante do edifício diz ele: é aquela que, mesmo sendo possível denominar *cortile* ou átrio nós a chamaremos “*coração da casa*” e mais adiante ainda nesse mesmo capítulo esclarece: “o chamado coração da casa será portanto a parte fundamental em torno à qual estarão gravitando todas as partes menores, como ao redor de uma praça pública no interior do edifício, e sobre a qual se apresentaram, além das oportunas *entrate* (corredores), convenientes aberturas para a luz.” Essa descrição da casa que faz Alberti pode ser transposta tanto para os palácios como para as vilas projetados por Palladio mas também em seu texto ele fala da importância da sala central. Em pelo menos duas questões, essa afirmação de Alberti encontra eco nos projetos de Palladio e será de fundamental importância para a definição de seus princípios de projeto. De um lado esclarece o sentido aberto e público que esse espaço deve ter e nesse sentido o pátio como centro da composição, como espaço em torno ao qual todos os outros estarão sendo organizados. Dessa afirmação de Alberti podemos extrair um possível princípio de composição; a partir da parte maior e nuclear da casa, de seu “coração” o desenvolvimento da composição se encaminha para a periferia do edifício. Procedimento compositivo similar àquele adotado por Palladio em seus projetos de vila: criando vínculos entre as diversas partes da vila com o pátio aberto. Palladio atribui o nome Sala ao espaço central da casa de vila, o maior e mais importante cômodo, seja por aquilo que representa na organização funcional da casa de vila, seja por aquilo que determina em relação à forma e a composição de todo o conjunto. Em suas diversas vilas, adotou quatro diferentes formas para a sala central: retangular, quadrada, circular e em cruz, variando suas proporções e tetos.

A sala é assim descrita por Palladio: “Têm, além disso, todas as casas bem ordenadas no meio e em sua mais bela parte alguns lugares nos quais correspondem e resultam todos os outros. Estes na parte de baixo são chamados vulgarmente entradas e naquela de cima sala. São como lugares públicos, e as entradas servem como lugar onde fiquem aqueles que esperam que o patrão saia de casa para saudá-los e negociar logo, e são a primeira parte (além das *loggie*) que se oferece a quem entra na casa. As salas servem para festas, recepções, e aparatos para recitar comédias, núpcias e similares divertimentos, e porém devem estes lugares ser muito maiores que os outros, e ter aquela forma que muito capaz seja, de maneira que

9 L. B. Alberti L'Architettura. Livro V cap. XVII, p.416

muitas pessoas comodamente possam ali ficar e ver aquilo que ali for feito. Eu costumo não exceder no comprimento das salas dois quadros, os quais se façam da largura, mas quanto mais se aproximarem ao quadrado, tanto mais serão louváveis e cômodas.”<sup>10</sup>

A descrição de Palladio se aproxima muito do caráter atribuído por Alberti<sup>11</sup> que nota a importância da sala para organização do inteiro conjunto da vila, importância de ordem compositiva e funcional; dela “resultam todos os outros” cômodos laterais, compostos a partir de uma rigorosa hierarquia proporcional. Na maioria dos projetos de vila, uma circulação periférica à sala é realizada através dos cômodos, permitindo assim a independência de uso da sala central. Independência importante para um ambiente flexível que mantém um caráter de “espaço público”, situado no centro da casa de vila.

O elenco de formas recomendadas por Palladio, não difere muito das indicações de seus predecessores: também Alberti<sup>12</sup> e Serlio<sup>13</sup> individuaram similares elencos de formas possíveis para os ambientes internos. As diversas maneiras de salas ou as formas recomendadas por Palladio são sete:

1. circular;
2. quadrada;
3. diagonal do quadrado como comprimento da sala;
4. um quadrado e um terço 3:4;
5. um quadrado e meio 2:3;
6. um quadrado e dois terços 3:5;
7. dois quadrados 1:2.

Na maior parte das vilas, Palladio explora a sala central retangular como é o caso das vilas Godi, Saraceno, Poiana, Zeno, Badoer, Angarano, Ragona, Valmarana e Sarego no Colognese e sua variação para uma sala quadrada a quatro colunas ocorre nas vilas organizadas com uma dupla ordem de colunas como as vilas Pisani Montagnana, Cornaro, Thiene Cicogna e Mocenigo, vilas onde a requisição por uma produção agrícola é menor, exceção feita à vila Emo com sala quadrada e todo o aparato de uma fazenda. A sala em forma de cruz é utilizada pela primeira vez na vila Pisani em Bagnolo de 1542 e posteriormente para as vilas Barbaro de 1554 e Foscari de 1558, onde - como nos revela o modelo tridimensional - a sala central cruciforme toma todo o volume da vila e domina a composição. As duas vilas finais de Palladio, realizadas já na década de 60, a de Paolo Almerico (*la Rotonda*) e Trissino, são projetadas com sala central circular o que resulta numa composição totalmente diversa, quatro fachadas de templo.

### *STANZE:* (CÔMODOS OU APOSENTOS LATERAIS)

10 Palladio A. I Quattro Libri dell'architettura. LI, Cap. XXI

11 L. B. Alberti L'Architettura.op.cit. Livro Quinto cap. XVII. “La parte più importante dell'edificio è quella che, benchè si possa pensare di chiamarla cortile o atrio, noi a chiameremo `cuore della casa` .

12 L. B. Alberti L'Architetturaop.cit . L.V cap. XVII

13 Nas possibilidades elencadas por Serlio, ainda existia a proporção de um quadrado e um quarto 4:5.



Utilizando o repertório de formas já acima citado, descrito e ilustrado em seu Tratado, Palladio organiza os demais cômodos da vila. No capítulo XXI do primeiro livro de seu Tratado, determina sete como as mais bonitas e proporcionais formas possíveis para um cômodo: redonda; quadrada; retangular com comprimento igual à linha diagonal do quadrado da largura; retangular de um quadrado e um terço; retangular de um quadrado e meio; retangular de um quadrado e dois terços; e por fim retangular de dois quadrados. No piso principal da casa de vila, estes cômodos são dispostos nas laterais da Sala e denominados por Palladio de *stanze* ou cômodos laterais e são propostos em três tamanhos e designações diferentes: cômodos maiores, médios e menores. No Tratado, esses cômodos são assim apresentados: “Os aposentos devem ser dispostos de uma e de outra parte da entrada e da sala, e deve-se advertir que aqueles da parte direita correspondam e sejam iguais aqueles da esquerda, de maneira que a fábrica seja assim em uma parte como na outra, e os muros sintam a carga da cobertura igualmente; porque se de um lado são feitos os aposentos grandes e de outro os pequenos, esta será mais apta a resistir ao peso pela espessura dos muros, e aquela mais fraca, de modo que nascerão com o tempo, grandíssimos inconvenientes em ruína de toda a obra. As mais belas e proporcionadas maneiras de aposentos, e que resultam melhor, são sete, porque ou serão feitos redondos, e estes raramente, ou quadrados, ou o comprimento deles será pela linha diagonal do quadrado da largura, ou de um quadro e um terço, ou de um quadro e meio, ou de um quadro e dois terços, ou de dois quadros.”<sup>14</sup>

É importante notar que Palladio está trabalhando com uma noção clara de simetria que não é justificada só pelo valor conceitual da noção de beleza, mas essa disposição simétrica é também apontada quando realça o valor da estabilidade da obra e a sua integridade como um todo. A cada “maneira” ou forma e proporção do cômodo, corresponde uma abóbada ou um teto plano. Palladio aponta seis possibilidades<sup>15</sup>: em cruz, em faixa, abatida (que assim chamam as abóbadas que são de porção de círculo e não chegam ao semicírculo), rotundas, a luneta, de concha, as quais têm de flecha o terço da largura do quarto. E Palladio ainda nesse mesmo capítulo esclarece que: “As últimas duas maneiras foram idealizadas pelos modernos; das quatro primeiras se serviram também os Antigos. As abóbadas rotundas se fazem nos quartos quadrados e o modo de fazê-las é tal. Deixam-se nos ângulos do quarto alguns arredondamentos que elevam o meio círculo da abóbada, a qual no meio vem a ser abatida e quanto mais se aproxima dos ângulos, tanto mais se torna rotunda. Dessa espécie há uma em Roma, nas Termas de Tito, e quando eu a vi estava em parte arruinada. Pus aqui embaixo as figuras de todas essas maneiras aplicadas às formas dos quartos.”

### LOGGIA OU GALERIA

“Costumam ser feitas as *loggje*, sobretudo na face diante e naquela de trás da casa, e são feitas no meio fazendo uma só, ou aos lados fazendo duas. Servem estas *loggje* para muitas utilidades, como a passear, a comer e a outros deleites e são feitas maiores e menores como pede a grandeza e a comodidade

14 Palladio A. I Quattro Libri dell'architettura. LI Cap.XXI

15 Palladio A. I Quattro Libri dell'architettura. LI cap.XXIII

da fábrica, mas na maioria não serão feitas menos largas que dez pés, nem mais que vinte.”<sup>16</sup>

É um lugar de grande importância simbólica e funcional para a vila, é o primeiro lugar de acesso à casa de vila e seu uso é muito flexível: funciona como recepção de empregados e forasteiros; através dela é que se faz a distribuição ao interior da casa, mas é também, como aponta Palladio, um lugar para passear e fazer refeições. Elemento que comparece com três formas variantes nas vilas: a princípio, é realizada em triplo arco, com uma serliana, como na vila Poiana, e posteriormente com uma ordem de colunas, normalmente Jônicas. Esse elemento desempenha um papel importante na definição e organização da planta das vilas. Assim, nas primeiras vilas (Godi, Pisani), a loggia é utilizada na fachada principal da casa de vila; posteriormente ela é duplicada comparecendo em duas faces frente e fundos da casa de vila. Em planta, sua disposição vai também sofrendo uma variação que no início é resolvida internamente ao bloco da casa e passa posteriormente a funcionar como um elemento colado ao bloco, como um pronau, caso que ocorre na vila Chiericati<sup>17</sup> aparecendo interna e externa ao bloco compacto da casa de vila. Nas vilas Rotonda e Trissino, vilas projetadas na década de sessenta, esse elemento aparece repetido nas quatro faces do volume determinando a solução de uma sala central circular para a vila.

## ESCADA INTERNA E EXTERNA

Palladio dedica um capítulo inteiro de seu Tratado à escada, esclarecendo seus diversos tipos, dimensões e disposição<sup>18</sup>. Dedicava também uma grande parte da descrição que faz da vila Pisani Bagnolo, a primeira vila a ser apresentada em seu Tratado, à disposição das escadas na casa de vila. Aí, Palladio esclarece: *“É preciso observar que não foi dada muita atenção ao se colocar as escadas menores em lugar que recebesse luz viva (como já lembramos no primeiro livro), porque não tendo elas que servir senão aos lugares de baixo e aos de cima, os quais servem como celeiros ou mezanino, se cuidou principalmente de acomodar bem a ordem de meio, que é a da habitação do Patrão e dos forasteiros; e as escadas que levam a essa ordem são postas em lugar muito conveniente, como se vê nos desenhos. E isso será dito também para advertência do prudente leitor para todas as outras construções que seguem uma só ordem, já que nelas, onde há duas belas e decoradas Escadas, está embaixo da terra para adegas ou para usos semelhantes, e o que está na parte de cima e serve como celeiros e mezanino não chamo ordem principal pois não serve de habitação dos Gentis-homens.”*<sup>19</sup>

Palladio indica dois tipos de escadas internas: **escadas brilhantes**, que recebem luz externa e servem a duas ordens ou dois pisos habitáveis como nas vilas Pisani a Montagnana, Mocenigo, Cornaro, Angarano, Sarego C., Valmarana e Foscari; tais escadas “brilhantes” servem como elemento de ligação entre uma e a outra *loggia*. As **escadas menores**, que servem de ligação entre o piso principal da vila

<sup>16</sup> Palladio A. I Quattro Libri dell'architettura. LI cap.XXI.

<sup>17</sup> É na vila Chiericati que pela primeira vez Palladio joga a loggia para fora do corpo compacto da casa de vila.

<sup>18</sup> Palladio A. I Quattro Libri dell'architettura. LI cap.XXVIII

<sup>19</sup> Palladio A. I Quattro Libri dell'architettura. LII cap.XIV.

e os pisos de serviços ou semi-enterrado e o superior não habitável ou celeiro como nas vilas Godi, Saraceno, Poiana, Zeno, Pisani Bagnolo, Emo, Badoer, Barbaro, Mocenigo, Thiene C., Ragona, Thiene Quinto, Repeta, Almerico e Trissino. A opção por um ou outro tipo de escada determina uma mudança substancial na composição da planta e da volumetria da casa de vila. As escadas menores se colocam no centro da planta sempre ao lado da sala central, e as escadas brilhantes são deslocadas para uma das faces do bloco (frente ou fundos) requerendo com isso uma nova disposição em planta, que garanta iluminação a todos os cômodos da casa de vila. Com uma maior liberdade de desenvolvimento, Palladio cria um variado repertório de possibilidades para as escadas externas ao bloco da casa de vila, sobretudo nas diversas vilas onde o pronau avança para além dos limites da fachada situações muito dinâmicas são geradas. Estas escadas desempenham um papel muito importante na articulação entre a casa de vila e a arcada, como no caso das vilas Pisani em Bagnolo, Badoer em Fratta Polesine, Ragona, Trissino em Meledo e Tiene em Cicogna; escadas laterais ao pronau fazem uma direta ligação da loggia com a arcada, gerando uma rica possibilidade de passeio coberto. Renato Cevese, em um recente artigo sobre as escadas projetadas por Palladio, além de colocar em paralelo as escadas dos palácios com as das vilas, aponta que as soluções dinâmicas geradas pelas escadas nas vilas onde o pronau avança para além do limite da fachada pode significar um contraponto com a rigidez abstrata do corpo prismático da casa de vila.<sup>20</sup>

### SEMI-ENTERRADO E CELEIRO

Nas vilas, o piso semi-enterrado - que serve para distinguir visualmente a casa de vila das alas de serviço, elevando seu piso principal - é onde estão dispostos: adegas, depósitos de madeira, cozinhas, dispensas, “lavanderias”, os fornos e etc.. Palladio aponta algumas vantagens para a colocação dessas funções nesse piso: uma primeira é que a parte de cima da vila fica totalmente livre dessas partes mais fixas. A segunda vantagem é que o piso superior, da habitação propriamente dita torna-se saudável, longe da umidade da terra. Além disso, aponta Palladio, que em função dessa altura à que a vila se ergue, “torna-se mais graciosa de ser vista, e olhar para fora.”<sup>21</sup>

“As adegas devem ser subterrâneas, fechadas, longe de qualquer estrépito e de qualquer humor e fedor, e devem receber a luz do levante ou do Norte já que, se forem do outro lado, onde o Sol possa esquentar, os Vinhos que aí estarão pelo calor esquentados se tornarão fracos e se estragarão. Deverão ser tanto quanto possível inclinados para o meio e que tenham o solo de *terrazzo* ou seja lajeados de modo que, vazando o vinho, este possa ser recolhido. As dornas onde ferve o vinho serão colocadas sob as coberturas que serão feitas perto das adegas, e tão elevadas que suas torneiras estejam mais no alto que o buraco superior do Tonel, de maneira que facilmente por alças de couro ou por canaletes de madeira possa o vinho das ditas dornas ser vertido para os tonéis.”<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Cevese; Renato. *Palladio e le scale* Annali di architettura, pg.107-113 CISA, 2005.

<sup>21</sup> Palladio A. I Quattro Libri dell'architettura. LII cap.II

<sup>22</sup> Palladio A. I Quattro Libri dell'architettura. LII cap.XIII

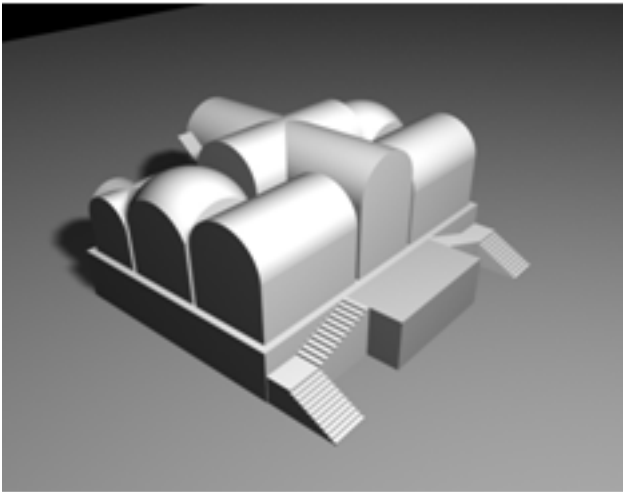
Os celeiros ou *granario* se localizam entre o telhado e as coberturas (planas ou em abóbadas) dos cômodos da “casa de vila”. Possuem, segundo Palladio, duas utilidades muito precisas: servem para a guarda da produção agrícola e também como elemento térmico para o aquecimento dos cômodos. Além disso, esse espaço intermediário entre o grande telhado da casa de vila e a cobertura de cada cômodo tem também uma importância formal muito clara; uma vez que a altura dos cômodos da casa de vila é proporcional ao seu tamanho (pequeno, médio e grande); a altura do celeiro é portanto variável, funcionando como um espaço regulador que garante a altura homogênea do bloco maciço da casa de vila. Palladio descreve assim os celeiros: “Os Celeiros devem ter o lume em direção à Tramontana porque, desse modo, os grãos não poderão muito cedo esquentar mas, pelo Vento esfriados, por muito tempo se conservarão e não nascerão neles esses bichinhos que trazem tantos danos. O chão ou pavimento deles deve ser de *terrazzato*, se for possível, ou ao menos de madeira, porque, ao tocar a cal, o grão se estraga. Os demais depósitos, também pelas citadas razões, devem estar virados para a mesma parte do céu.”<sup>23</sup>

## CONCLUSÕES

Como estivemos observando, essas partes são todas articuladas e a alteração ou dimensionamento novo de uma delas determina um novo arranjo para todo o conjunto. São esses os seis elementos que estarão se articulando na disposição de malha que descrevemos inicialmente para a casa de vila, prerrogativa inicial que irá guiar a inteira composição. Sobre aquelas duas formas de subdivisão tripartida do volume cúbico, Palladio, com essas partes, estabelece um jogo aberto e dinâmico promovendo assim uma rica variação dentro de sua tipologia de vila.

A disposição de cada um dos cômodos em função de uma proporção, resulta uma composição que se estabelece em um percurso circular e crescente dos cômodos menores aos maiores, como nos dois exemplos que colocamos abaixo. No modelo computadorizado da vila Foscari, a seqüência das três salas laterais é composta de maneira que cada uma recebe uma específica abóbada; até que a composição se feche com a grande sala central que recebe uma abóbada em cruz. Também na vila Chiericati Porto de 1554, uma vila de dimensões bem mais modestas e que não consta do Tratado de Palladio, vila que apresentamos aqui através de um modelo realizado em cartão, essa mesma disposição pode ser verificada: três salas laterais dispostas de forma crescente até consolidar a composição com a sala central quadrada.

<sup>23</sup> Palladio A. I Quattro Libri dell'architettura. LII cap.XIII



[Fig. 1] Modelo computadorizado do espaço interno da vila Foscari



[Fig. 2] Modelo computadorizado do espaço interno da vila Foscari



[Fig. 3] Modelo em papel do interior da vila da vila Chiericati.



## A ATEMPORALIDADE DO VESTUÁRIO BOTTICELLIANO E SUA RECEPÇÃO NA HISTORIOGRAFIA ARTÍSTICA

Larissa Sousa de Carvalho<sup>1</sup>

Palavras-chave: Botticelli, História da Arte, Vestuário.

Uma enorme fortuna crítica envolve a vida e obra de Sandro Botticelli (c.1444/5-1510). No entanto, os significados continuam flutuantes e as interpretações em aberto. Nem mesmo a “crise de explicação excessiva”, observada por Sergiusz Michalski, trouxe respostas que solucionassem os mistérios e ambigüidades que cercam, ainda hoje, o trabalho do artista. Um fator que contribui fortemente para a indefinição de suas figuras é o tratamento reservado às vestimentas e aos acessórios. Sua relevância é sugerida até mesmo pela célebre citação do ator e escritor inglês Peter Ustinov: “*Se Botticelli estivesse vivo hoje, estaria trabalhando para Vogue*”; ressaltando a relação do artista com um possível campo da “moda”. Porém, antes de adentrar neste tema, caberá resgatar um pouco do que os autores construíram textualmente ao redor das obras, bem como seus modos de aproximação, metodologias e entendimentos gerais sobre suas poéticas.

No caso específico de Vasari, além de ser o primeiro a comentar<sup>2</sup> a respeito dos trabalhos do artista, também é um testemunho quase contemporâneo ao momento em que as pinturas foram criadas. Ele serve de base para várias interpretações futuras que deram continuidade ao que fora descrito. Botticelli, esquecido após sua morte, foi “redescoberto” no século XIX e apreciado por alguns historiadores, entre eles Aby Warburg. Este buscava perceber qual elemento da Antiguidade interessava aos artistas do *Quattrocento* e de como eles e seus “conselheiros” humanistas debruçavam-se sobre as fontes antigas em busca, sobretudo, de descrições de gestos e movimentos de roupas e cabelos, já que eram modelos para o que consideravam como “antigo”.

Constantemente mencionada e fundamental para qualquer pesquisa a respeito do artista é a leitura de E.H. Gombrich<sup>3</sup>. Destaca-se a importância de Ficino para a realização das obras e também dos humanistas de maneira geral (ainda que majoritariamente os neoplatônicos) como formuladores dos

1 Mestranda em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas. (larissartes@yahoo.com.br).

2 “<Em Castello, uma villa do Duque Cosimo>, escreve Vasari, <existem dois quadros narrativos: um que representa Vénus nascendo e as brisas e ventos que a trazem para terra, juntamente com os Cupidos; e ainda uma outra Vénus a quem as Graças ornamentam de flores, denotando a Primavera>”. In: VASARI, Giorgio. apud. PANOFKY, Erwin. Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental. Lisboa: Editorial Presença, 1980, p. 266.

3 GOMBRICH, E.H.. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 8 (1945), p. 7-60.

programas que deveriam inspirar e orientar a criação dos quadros mitológicos. Ele parte, naturalmente, das observações de Vasari e Warburg para constituir o que acredita ser válido para a compreensão das obras de Botticelli.

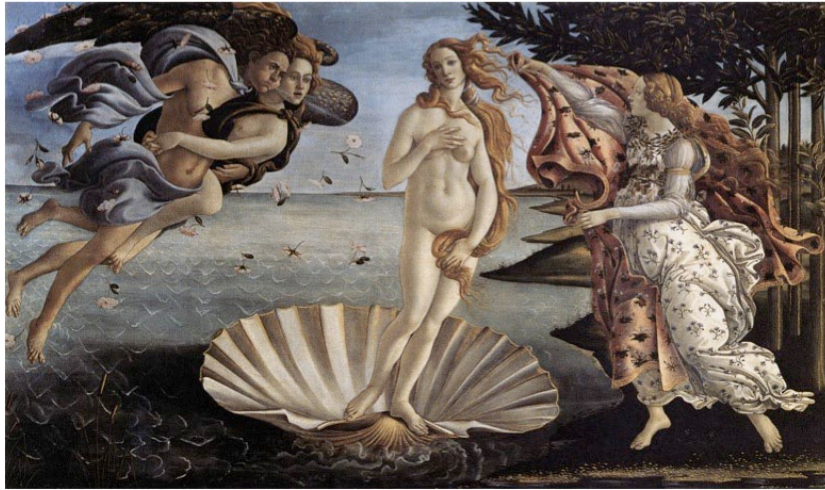
Três pontos podem ser levantados a partir da descrição vasariana: localização de ambos os quadros [Fig. 1] [Fig. 2] na *Villa di Castello* dos Medici, identificação de Vênus em cada um deles e a impressão de que eram composições tematicamente relacionadas (*pendant*). Gombrich observa como esta última ocorrência levou muitos estudiosos a procurarem por fontes antigas e renascentistas que evidenciassem tal relação, bem como a permanência desta ligação entre os quadros durante algum tempo. Warburg foi um desses historiadores: “*Não deve haver dúvida de que O Nascimento de Vênus e Primavera são complementares. O Nascimento de Vênus mostra Vênus vindo ao mundo, emergindo do mar para ser impelida por Zéfiro para a costa Cipriana. A chamada Primavera mostra o momento que se segue: Vênus, com a vestimenta completa, faz sua aparição em seu próprio reino.*”<sup>4</sup>



[Fig. 1] Sandro Botticelli. *Primavera* (c. 1482). Têmpera em painel, 203 x 314 cm, Galleria degli Uffizi, Florença, Itália. (Fonte: Disponível em: <<http://www.wga.hu>>. Acesso em: 10 dezembro 2009)

Este é um fragmento no qual Warburg sintetiza suas concepções sobre as obras – tanto a descrição do conteúdo como a confirmação da fala de Vasari a respeito da posição complementar dos quadros, ainda que vá além ao afirmar de que um vem antes do outro dentro de uma narrativa –, pois, em seu texto, as várias citações e exemplos acabam dificultando uma análise mais direta sobre cada obra. O desígnio de seu trabalho (1893) era o de compreender a relação do artista com o entendimento contemporâneo (século XV) da noção de “antigo” e também de como eles se apoiavam nesses modelos da Antiguidade ao representarem o movimento físico através, sobretudo, das vestimentas e dos penteados.

<sup>4</sup> “There can be no doubt that the *Birth of Venus* and *Spring* are complementary. The *Birth of Venus* shows Venus coming into the world, rising from the sea to be wafted by zephyrs to the Cyprian shore. The so-called *Spring* shows the moment that follows: Venus, in full regalia, makes her appearance in her own realm.” (tradução nossa). In: WARBURG, Aby. “Sandro Botticelli’s *Birth of Venus* and *Spring*. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance (1893)”. In: *The renewal of pagan antiquity*. Los Angeles: Getty Institute, 1999, p.133.



[Fig. 2] Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus* (c.1485). Têmpera sobre tela, 172.5 x 278.5 cm, Galleria degli Uffizi, Florença, Itália. (Fonte: Disponível em: <<http://www.wga.hu>>. Acesso em: 10 dezembro 2009)

Quanto à questão da recepção da tradição clássica, Warburg acredita que a repetição do movimento como elemento que revivia a Antiguidade, é uma atitude que coube aos próprios artistas do *Quattrocento* (posicionamento curioso, devido à importância que atribui aos humanistas no ato criador). Novamente Gombrich, em um artigo que revisa a tese warburguiana, quase cem anos após sua publicação, ilustra o modo díspar como pode ocorrer a recepção em diferentes conjunturas: “*Para o século XVIII, a grandeza da Antiguidade repousa em sua ‘tranquilidade’, na imperturbável serenidade de sua beleza majestosa. Para o Quattrocento, agora aparece, o interesse da Antiguidade nas qualidades opostas do movimento gracioso ou apaixonado*”<sup>5</sup>. Os artistas da época de Winckelmann – fundador da moderna teoria histórica da arte antiga – teriam configurado aquele conteúdo (material histórico) para uma outra visualidade.

Outro aspecto importante é esse papel fundamental que Warburg atribui à figura do humanista “conselheiro” – neste caso Poliziano – na elaboração das obras do mestre florentino. Por meio da recepção da tradição clássica imbuída nos conhecimentos deste intelectual, o poeta transmitia este material “teórico” ao pintor, encarregado de colocar em prática e de maneira visualmente adequada. Poliziano, portanto, era o facilitador da articulação do tema. Ele teria utilizado o modelo dos poetas antigos (em especial Homero) para reforçar a ideia de movimento e apresentar uma reelaboração a Botticelli.

A tese deixa transparecer as “crenças” mais gerais do pesquisador, principalmente a da relação entre arte e cultura e da própria transferência de esquemas imagéticos de uma civilização para outra. Aqui, notamos sua declarada filiação metodológica aos estudos histórico-artísticos de Jacob Burckhardt. Ambos defendiam a multiplicidade dos tipos de fontes, o levantamento arqueológico, a análise detida das obras de arte e o estudo da biografia dos artistas para delinear determinado contexto cultural. Em resumo, estudar a arte e a cultura em sua completude.

Quando Warburg envia sua tese – ainda não publicada – para Burckhardt, o comentário que recebe em retorno aclama justamente seus esforços em inserir a obra de Botticelli na cultura humanística

5 “For the eighteenth century, the grandeur of antiquity lay in its ‘stillness’, in the untroubled serenity of its majestic beauty. For the *Quattrocento*, it now appeared, the interest of antiquity lay in the opposite qualities of graceful or passionate movement.” (tradução nossa). In: GOMBRICH, E.H. *The dissertation on Botticelli (1888-1891)*. In: Aby Warburg – an intellectual biography. Chicago: The university of Chicago Press, 1986. p.57.

florentina do final do século XV. Cássio da Silva Fernandes elucida de forma clara as concepções burckhardtianas: “Uma abordagem que privilegia o conhecimento material das obras de arte, a maneira como tinham sido criadas, colecionadas e avaliadas, e que, recusando uma explicação geral do fenômeno artístico, parte sempre da obra entendida como testemunho individualizado de um contexto histórico-cultural”<sup>6</sup>. Ambos os estudiosos desenvolvem suas pesquisas a partir desse método de contato individualizado, sem preterirem a conexão com o ambiente socio-econômico-artístico-cultural.

Compreender as propostas e metodologias de Warburg é fundamental, na medida em que seus estudos influenciaram diretamente muitos pesquisadores que seguiram trazendo contribuições a respeito das obras de Botticelli – o próprio Gombrich, Edgar Wind e Erwin Panofsky, por exemplo. Assim, após Warburg intuir um contexto indiretamente neoplatônico para a obra *Primavera*<sup>7</sup> e Gombrich corroborar tal afirmação indo até o fundo da questão, outros historiadores ajustaram suas próprias considerações ao que já havia sido exposto.

Wind, por exemplo, ao mesmo tempo em que discorda de duas identificações de Warburg, por outro lado leva adiante a conexão entre ambos os quadros: “Depois do labirinto da Primavera é uma espécie de alívio descobrir como a mesma filosofia de amor foi reafirmada de forma simples no O Nascimento de Vênus”<sup>8</sup>. Cabe lembrar que Wind, seguindo concepções warburguianas, acredita no dever arqueológico deste último quadro em reviver a Antiguidade, além da importância da figura do humanista para sua concepção.

É nesta mesma época que Giulio Carlo Argan e Erwin Panofsky contribuem para a pesquisa da obra de Botticelli. O primeiro analisa sua poética e seu ideal estético em conformidade com outros artistas renascentistas; já o segundo, tomando como base também as pesquisas gombrichianas, contribui com novas noções – por exemplo, a dicotomia entre Vênus celestial e Vênus terrestre – e rejeita leituras das quais desconfia, entre elas alguns pontos ressaltados pelo próprio Gombrich. Esta visão da deusa oposta, na verdade, não expressa antítese em si, já que uma Vênus estaria contida na outra, apenas manifestando-se em graus diferentes e à sua própria maneira<sup>9</sup>.

Um ponto crucial para essa discussão historiográfica é trazido por Webster Smith, pois a partir de 1975 houve, em certa parte, uma divisão em relação às interpretações anteriores. A importância do conciso artigo de Smith reside em seu poder factual. Partindo, assim, da análise de três inventários da família Médici, datados em 1499, 1503 e 1516, o autor comprova seus argumentos e abre um novo caminho para a compreensão da *Primavera* e de *O Nascimento de Vênus*. É Smith quem desata a antiga

6 FERNANDES, Cássio da Silva. “Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento”. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v.12, n.1, 2006, p., 135.

7 *O Nascimento de Vênus* não apresenta tantas divergências interpretativas quanto a *Primavera*. Por terem sido inicialmente atreladas, sua leitura seguiu o mesmo percurso da anterior. Na verdade, alguns significados relativos a esta última também foram estendidos para a interpretação da outra obra, como é o caso, por exemplo, das concepções neoplatônicas indicadas inicialmente por Warburg e aprofundadas por Gombrich.

8 “After the labyrinth of the *Primavera* it is something of a relief to discover how simply the same philosophy of love has been restated in the *Birth of Venus*” (tradução nossa). WIND, Edgar. “Botticelli’s Primavera”; “The Birth of Venus”. In: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London and New York: W. W. Norton & Company, 1958, p. 131.

9 Panofsky acredita na possibilidade de novas titulações para as obras: *Primavera* poderia chamar-se “O Reino da Vênus Natural”, enquanto *O Nascimento de Vênus* poder-se-ia intitular “O Advento da Vênus Celestial”.



associação<sup>10</sup> entre esses quadros ao confirmar a residência do primeiro não mais no refúgio rural da Villa di Castello, mas sim na casa citadina em Via Larga. Já a segunda obra, possivelmente realizada para uma família distinta, residiria em outra propriedade, ainda que mais tarde viesse a constar entre os bens de algum membro Médici.

Suas conclusões são originárias, sobretudo, deste pequeno trecho com descrições um tanto genéricas: “O registro pertinente no inventário de 1499 lido na seguinte tradução: ‘Um painel de madeira fixo acima do *lettuccio* [e] no qual estão pintadas nove figuras de homens e mulheres. Estimadas 100 liras’”<sup>11</sup>. Para Smith, os três elementos que comprovam a ligação entre esta descrição e a obra são: o valor elevado, a quantidade de figuras mencionadas e o suporte em madeira da pintura. No entanto, o próprio formato do quadro pode ser um indício que contribua para tal associação, já que ele deveria ficar a cima<sup>12</sup> do *lettuccio* (espécie de arca com assento e de medidas próximas ao da *Primavera*, como consta no inventário).

A partir deste momento, as concepções neoplatônicas são aos poucos deixadas de lado para que outras interpretações possam cercar ambos os quadros. Ronald Lightbown é quem mais veementemente nega essas concepções passadas ao demonstrar como as fontes textuais podem ser dispensáveis para a compreensão das obras. Agora é uma temática decorativa e matrimonial que se fortalece em ligação aos quadros (embora o autor reconheça um possível esvaziamento de sua concepção em comparação àquela neoplatônica – “tradição esotérica” como menciona). Suas descrições poderiam parecer reducionistas; Lightbown, contudo, constrói sua narrativa com bastante destreza.

Assentindo apenas tematicamente com Lightbown, Lilian Zirpolo não rejeita por completo as interpretações passadas. Sua tese principal é um complemento dessas visões, como mesmo salienta: “Obras de arte como a *Primavera*, embora incorporando o pensamento neoplatônico e refletindo as atividades intelectuais do círculo Médici, também serviram como ferramentas visuais para proporcionar às mulheres padrões de comportamento esperados e, ao mesmo tempo, como lembretes de seu papel inferior na sociedade”<sup>13</sup>.

A obra, além de servir como lição visual, indicada até mesmo no título de seu artigo, também se apresentaria como um poema visual em honra aos casais prestes a se casar – neste caso, Lorenzo di Pierfrancesco di Médici (considerado o “mecenas” da obra) e Semiramide Appiani. Especificamente em relação à noiva, três ensinamentos estariam presentes na *Primavera*: castidade, através da figura das Três Graças; submissão, na obediência de Clóris a Zéfiro; e, ainda, procriação, mediante os ventres acentuados de Vênus e Flora, indícios de fertilidade, assim como o próprio jardim frutífero onde a cena se desenrola.

10 “They do not correspond in size, material, composition, content, or date [...] and did not even belong to the same family”. In: SMITH, Webster. “On the Original Location of the *Primavera*”. In: *The Art Bulletin*, Vol. 57, No. 1 (Mar., 1975), p. 34.

11 idem.

12 “The fact that the *Primavera* was intended to be hung or fixed above a piece of furniture at or slightly above eye level explains the gently rising plane on which the figures are distributed. And the space this creates implies the space from which the viewer looks at the picture”. In: LIGHTBOWN, Ronald. *Sandro Botticelli. Life and Work*. London, Thames and Hudson, 1987, s/p.

13 “Works of art such as the *Primavera*, while embodying Neoplatonic thought and reflecting the intellectual activities of the Medici circle, also served as visual tools to provide women with models of expected behavior and, at the same time, as reminders of their lesser role in society” (tradução nossa). ZIRPOLO, Lilian. “Botticelli’s *Primavera*: A Lesson for the Bride” [1989]. In: *Woman’s Art Journal*. Vol. 12, No. 2 (Autumn, 1991 – Winter, 1992), p. 27.



Frank Zöllner, entretanto, menciona um outro desdobramento para essa mesma ideia: o poder de persuasão imbuído na imagem, uma vez que esta deveria convencer os próprios noivos de seu casamento (“*a pintura como forma de compensação para as circunstâncias distintamente não românticas do casamento*”<sup>14</sup>). *Primavera* teria uma função didaticamente diversa da indicada por Gombrich em sua leitura, aqui, deveria reforçar – por meio da “idealização” do tema – a união desses jovens que não pretendiam se casar. Seguindo o mesmo fluxo de ideias, Zöllner demonstra a possibilidade de alguns personagens do quadro ainda representarem os noivos: Lorenzo di Pierfrancesco estaria personificado em Zéfiro e Semiramide em Flora. Estes seriam “retratos alegóricos”; não há similaridades entre suas feições, mas sim entre suas funções na história (baseada em Ovídio).

Os artigos mais recentes, publicados após a virada do século XXI, tratam, em sua maioria, de questões pontuais e visam seu aprofundamento. Tenho tentado problematizar o modo como a vestimenta e os acessórios são representados nas obras mitológicas de Botticelli, bem como o que esses elementos relevam, seja na caracterização (fiel ou não) de personagens ou mesmo para a compreensão geral das poéticas dos trabalhos.

Paul Holberton considera a veste de Vênus como “extramundana”, uma vez que ela não pode ser completamente identificada nem à luz do vestuário clássico, nem mesmo do *Quattrocento*. Lightbown compartilha o mesmo ponto de vista, afirmando: “*A vestimenta, como um todo, é graciosamente exótica; nem clássica, nem contemporânea, mais uma variação fantasiosa dos vestidos do século XV, do que uma tentativa real de um traje clássico*”<sup>15</sup>. Vênus transitaria entre estes dois momentos, apresentando uma certa heterogeneidade nos diversos elementos de sua indumentária. Para o primeiro autor, ela ainda perde sua identificação como a deusa, já que suas características não estão claramente representadas.

O mesmo pode ser pensado em relação a outros personagens da *Primavera*. Mercúrio, por exemplo, é considerado “mitograficamente impecável”, embora o adorno em sua cabeça, de design inventivamente renascentista, pareça comprometer uma aparência totalmente clássica. Seu traje é o elemento que mais reforça essa recepção visual da indumentária dos antigos (*clâmide* ou *quitão*), sendo confirmado também pelo uso do cabelo curto e encaracolado, somado à ausência de barba, que sugere o ideal clássico de beleza masculina, no qual as feições joviais do deus foram ressaltadas. Flora, em contrapartida, exibe um traje mais caro ao século XV do que propriamente à Antiguidade e comparável até mesmo às vestes da Hora do quadro *O Nascimento de Vênus* – especialmente pelo seu formato, pela presença de padrões florais bordados e pela decoração com ramos de flores na região superior do vestido visivelmente mais contemporâneo.

Caberia, então, a um acessório – elemento aparentemente secundário – ratificar ou não a caracterização de um personagem? Além das inquietações relacionadas às representações de trajes possivelmente existentes, o tema se estende para compreender, de maneira mais geral, o modo como

14 “[...] the painting as a form of compensation for the distinctly unromantic circumstances of the wedding” (tradução nossa). ZÖLLNER, Frank. *Botticelli, Images of Love And Spring*. Munich/London/New York: Prestel-Verlag, 1998, p.64.

15 “The whole costume is gracefully exotic, neither classical nor contemporary, but rather a fanciful variation on fifteenth-century dress than a true attempt at classical costume” (tradução nossa) LIGHTBOWN, Ronald, op. cit., s/p.

Botticelli se relaciona com essas questões do vestuário e de como isso funciona dentro de sua obra. É interessante, neste momento, contrapor duas visões que observam este aspecto de um jeito diferenciado entre si.

No caso de Stella Mary Pearce, a pesquisadora considera o pintor preocupado com todos os pormenores da indumentária, sem inventar peças de roupas fantasiosas e, nem mesmo, esquecer mínimos detalhes (“*pintando roupas reais e não inventadas*”<sup>16</sup>). Reforça, ainda, a importância dos conhecimentos técnicos em indumentária, uma vez que possibilitam a reconstrução mental do que está ali representado na obra de arte. Confiava que o pintor, mesmo inconscientemente, concebe as roupas que conhece. Seguindo adiante, Pearce defende a união entre historiadores e pesquisadores do vestuário, pois estes auxiliam até mesmo na identificação de personagens e costumes do passado.

Retomando a discussão, Warburg se contrapõe à Pearce, pois, mesmo observando uma preocupação detalhista<sup>17</sup> no artista, defende uma certa imprecisão na representação de alguns trajes, principalmente no das Três Graças (“*Por causa do tema, ele omite [alguns elementos] para mostrar consideração visível ao caimento do drapeado*”<sup>18</sup>). Nega, deste modo, a afirmação de Pearce a respeito da exatidão na representação do vestuário realizado por Botticelli. Para o historiador, são apresentados trajes ideais nos quais alguns detalhes são omitidos ou modificados. Qual leitura será a mais acertada? A de alguém especializado no estudo da vestimenta em obras de arte ou de um profundo conhecedor da obra do artista que valoriza justamente essa questão do traje (em movimento) como fundamental para as noções artísticas de Botticelli?

Talvez Argan venha solucionar esse dilema:

É claro que nem Botticelli nem Leonardo pretendem pintar uma *historia*; contudo, se Botticelli evita a localização no tempo e no espaço pela variedade das alusões nas arquiteturas e roupas (como para dizer que aquele fato pode ser antigo e atual, pode ter acontecido neste lugar ou naquele), Leonardo, ao contrário, evita, até nas roupas das personagens, qualquer alusão ou indicação histórica.<sup>19</sup>

Em outras palavras, Botticelli colocaria em sua pintura uma referência “multi-espaço-temporal” na representação, sobretudo de seus trajes, enquanto Leonardo Da Vinci evitaria qualquer alusão histórica. Ainda que este fragmento comente a respeito de uma obra especificamente religiosa do artista, de que modo esta observação pode se estender para o domínio de seus trabalhos mitológicos?

Se isto for possível e válido para se compreender as ambigüidades que cercam o vestuário das figuras, Argan está contribuindo definitivamente para a discussão. Será que esta “decisão” de Botticelli em

16 “[...] painting real, not invented, clothes” (tradução nossa). PEARCE, Stella M. *The Study Costume in Painting*. In: *Studies in Conservation*, Vol. 4, No. 4 (Nov., 1959), p.131.

17 “For every sharply demarcated, static object, Sandro Botticelli had the keen eye of the Florentine ‘goldsmith-painter’; in his accessory forms, this appears in the loving exactitude with which every detail is observed and reproduced”. In: WARBURG, Aby, op. cit., p.141.),

18 “...for the sake of the motif, he omits to account visibly for the lie of the drapery” (tradução nossa). Ibidem, p. 115.

19 ARGAN, Giulio Carlo. “Botticelli (1957)” In: *Clássico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 236.

não trazer apenas uma única referência histórica, mas sim a combinação entre vários tempos e espaços, é um aspecto amplamente desenvolvido em sua produção artística? Suas obras geralmente lidam com tal questão?



[Fig. 3] Sandro Botticelli. *Lorenzo Tornabuoni é introduzido pela Gramática no Círculo da Sabedoria e das Artes Liberais* (c.1484). Afresco transferido para tela, 238 x 284 cm, Museu do Louvre, Paris, França. (Fonte: DEIMLING, Barbara. Botticelli. São Paulo: Distribuidora de Livros Paisagem, 2005)



[Fig. 4] Sandro Botticelli. *Giovanna degli Abizzi recebe flores de Vênus* (c.1484). Afresco transferido para tela, 211 x 284 cm, Museu do Louvre, Paris, França. (Fonte: DEIMLING, Barbara. Botticelli. São Paulo: Distribuidora de Livros Paisagem, 2005)

Zöllner desafia tal afirmação ao relacionar alguns personagens dos afrescos da Villa Lemmi (*Lorenzo Tornabuoni é introduzido pela Gramática no Círculo da Sabedoria e das Artes Liberais* [Fig. 3], bem como *Giovanna degli Abizzi recebe flores de Vênus* [Fig. 4], ambos do ano de 1488, aproximadamente) com aqueles da *Primavera*. É possível destacar três segmentos:

As jovens mulheres [Artes Liberais] vestem roupas que remetem às imagens clássicas, enquanto Lorenzo [Tornabuoni] está se aproximando delas vestindo roupas contemporâneas de cor azul e a típica capa vermelha dos letrados. Em contraste com a mulher próxima a ele, Lorenzo usa sapatos resistentes, através dos quais Botticelli o caracteriza como uma figura contemporânea.<sup>20</sup> (tradução nossa)

À direita vemos Giovanna Albizzi usando um vestido contemporâneo marrom com uma faixa branca. As dobras quase verticais do material tem uma certa qualidade estática. Seus sapatos marrons, assim como o seu vestido, são quase imperceptíveis contra o chão de cor similar. Seu cabelo está em grande parte coberto por um lenço branco solto e, em suas mãos estendidas, segura um pano branco semelhante que a conecta ao grupo localizado na metade esquerda da imagem.<sup>21</sup> (tradução nossa)

20 "The young women [Liberal Arts] are wearing clothes reminiscent of classical images, while Lorenzo [Tornabuoni] is approaching them wearing blue-coloured contemporary clothing and a red scholar's cap. In contrast to the woman next to him, he is wearing sturdy shoes, by which Botticelli characterizes him as a contemporary figure" (tradução nossa). ZÖLLNER, Frank, op. cit., p. 103.

21 "On the right we see Giovanna Albizzi wearing a contemporary brown dress with a white sash. The almost vertical folds of the material have a certain static quality. Her brown shoes, like her dress, are barely perceptible against the similarly coloured ground. Her hair is largely covered by a loose white scarf, and in her outstretched hands she is holding a similar white cloth which forms a link to the group in the left half of the picture." Ibidem, p. 107.

Ainda mais do que no cenário com as Artes Liberais, aqui há um claro contraste entre a roupa contemporânea da figura isolada do lado direito e os vestidos em estilo clássico do grupo à esquerda. Este grupo é constituído por figuras alegóricas que se distinguem entre si pela jovem à frente que usa sandálias, significando que ela é Vênus, a deusa, e as demais, as Três Graças. Aliás, esta mesma distinção é feita na *Primavera* de Botticelli onde apenas Vênus e Mercúrio usam sapatos, enquanto as Graças não.<sup>22</sup> (tradução nossa)

O primeiro ponto a se observar é o contraste entre uma vestimenta clássica e outra contemporânea, sobretudo porque estão presentes na mesma obra. Em seguida, cabe ressaltar a questão da estaticidade na veste de Giovanna Albizzi. Enquanto as outras vestes clássicas são tratadas com aquele movimento típico das representações do “antigo” pelo século XV, como indica Warburg; o traje desta figura contemporânea, por outro lado, é destacado ainda mais do restante por sua qualidade imóvel e vertical. Será uma escolha consciente para caracterizar esta diferenciação?

Portanto, é evidente que nos afrescos da Villa Lemmi o contraste entre “tempo” e “espaço” é muito mais nítido e distinto para cada figura. Como foi ressaltado, o mesmo não ocorre para a *Primavera* e *O Nascimento de Vênus*. Argan estará correto em afirmar sobre a multiplicidade das referências históricas na obra do artista? Ou ainda, é possível estender a observação do autor para os afrescos, mas agora compreendendo esta referência “multi-espaço-temporal” para figuras separadas?

Imagina-se que esta é uma leitura plausível, assim como foram todas aquelas apresentadas anteriormente. Cada uma contribuiu a sua maneira para a presente discussão. Além disso, a posição de Argan é capaz de unir tanto as considerações daqueles que observam a exatidão na representação de trajes não-fantásticos, como Stella Mary Pearce, quanto dos que acreditam na incorreção de um vestuário completamente identificável, como Aby Warburg.

A indumentária é, assim, um forte elemento que contribui para a ambigüidade das figuras de Botticelli. Muitos autores basearam suas teses – identificação dos personagens – no modo como a roupa estava representada. A partir do momento em que ela é quase atemporal – por lidar com várias referências, mas ao mesmo tempo com nenhuma delas especificamente – torna-se muito problemática a sua caracterização e, logo, um posicionamento coerente. Embora a identificação de Botticelli com os campos da indumentária já tenha sido esboçada por alguns, como evidenciado acima, nenhum estudo se aprofundou nessa relação e nem mesmo traçou paralelos entre ambos. Espera-se que nossas considerações tenham contribuído para florescer e reforçar essa perspectiva pouco valorizada na produção do artista.

---

22 “Even more than in the scene with the Liberal Arts, here there is a clear contrast between the contemporary clothing of the isolated figure on the right and the classical-style gowns of the group on the left. This group consists of allegorical figures who are further distinguished from each other by the sandals of the young woman in front, for they signify her as Venus, the goddess, with the Three Graces. Incidentally, this same distinction is made in Botticelli’s *La Primavera*, where only Venus and Mercury have shoes, while the Graces have none”. Ibidem, p. 109.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN**, Giulio Carlo. “Botticelli [1957]”. In: *Clássico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FERNANDES**, Cássio da Silva. “Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento”. *Locus: Revista de História, Juiz de Fora*, v.12, n.1, 2006, p., 135.
- GOMBRICH**, E. H. “*Aby Warburg: His Aims and Methods: An anniversary Lecture*” In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 62 (1999), pp. 268-282.
- \_\_\_\_\_. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 8 (1945), p. 7-60.
- \_\_\_\_\_. *The dissertation on Botticelli (1888-1891)*. In: *Aby Warburg – an intellectual biography*. Chicago: The university of Chicago Press, 1986.
- LIGHTBOWN**, Ronald. *Sandro Botticelli. Life and Work*. London, Thames and Hudson, 1987.
- MICHALSKI**, Sergiusz. *Venus as Semiramis: A New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's 'Primavera'*. In: *Artibus et Historiae*. Vol. 24, No. 48 (2003), pp. 213-222.
- PANOFSKY**, Erwin. “Rinascimento dell'antiquità: o século quinze”. In: *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
- PEARCE**, Stella Mary. *The Study Costume in Painting*. In: *Studies in Conservation*, Vol. 4, No. 4 (Nov., 1959), p. 127-139.
- SMITH**, Webster. *On the Original Location of the Primavera*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 57, No. 1 (Mar., 1975), pp. 31-40.
- VASARI**, Giorgio. *Lives of the artists*. Tradução e seleção de George Bull. London Penquin Books, 1987.
- WARBURG**, Aby. “Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance (1893)”. In: *The renewal of pagan antiquity*. Los Angeles: Getty Institute, 1999.
- WIND**, Edgar. “Botticelli's Primavera”; “The Birth of Venus”. In: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London and New York: W. W. Norton & Company, 1958.
- ZIRPOLO**, Lilian. *Botticelli's 'Primavera': A Lesson for the Bride* [1989]. In: *Woman's Art Journal*. Vol. 12, No. 2 (Autumn, 1991 – Winter, 1992), pp. 24-28.
- ZÖLLNER**, Frank. *Botticelli, Images of Love And Spring*. Munich/London/New York: Prestel-Verlag, 1998.



## UMA ANÁLISE SOBRE OS *JEROGLÍFICOS DE NUESTRAS POSTRÍMERIAS*

Letícia Roberto dos Santos<sup>1</sup>

Palavras-Chave: Morte, Século XVII, Valdés Leal e Miguel de Mañara

“*Jeróglíficos de Nuestras Postrimerias*” é o nome que se dá à série de dois quadros de Juan de Valdés Leal (*In Ictu Occuli* [Fig. 1] e *Finis Gloriam Mundi* [Fig.2]), pintados entre os anos de 1670 e 1672. Essa série de quadros é composta de esqueletos, corpos em decomposição e outros elementos macabros que a tornam singular. A data das pinturas em questão está compreendida no dito Barroco Espanhol<sup>2</sup>, movimento que estaria inserido no *Siglo de Oro de la pintura espanhola*<sup>3</sup>. Essa denominação de “século de ouro” está intimamente relacionada com a revalorização do Barroco espanhol pelos românticos espanhóis do século XIX, que viam no Barroco espanhol, assim como na pintura medieval, uma “genuína expressão artística nacional”. É preciso relativizar o conceito de “genuína expressão artística nacional”, uma vez que esta expressão minimiza as influências externas, principalmente da Itália e de Flandres, que esse período sofreu para o fortalecimento de uma identidade nacional. Mas também não queremos atribuir à pintura barroca espanhola a alcunha de simples cópias italianas e do país de Flandres, visto que as obras espanholas não seguiam indiscriminadamente os modelos italianos e dos países baixos, mas sim escolhiam manter certas características enquanto rejeitavam outras completamente para dar forma a uma nova síntese estilística<sup>4</sup>. Hoje em dia a História da Arte nega esse *status* de meras cópias italianas devido aos estudos dedicados aos tratados sobre arte redigidos no século XVII na Espanha e pelo conceito de difusão cultural, que procura relativizar conceitos como “centro” e “periferia”. Também é importante para a negação do *status* de cópias a pintura espanhola o estudo das Academias de Arte na Espanha do século XVII, sendo que a academia de maior relevância foi a de Sevilha.

Fundada por Herrera o Novo e Esteban Murillo, a Academia de Sevilha não tinha a mesma ambição pedagógica como as Academia de São Lucas em Roma ou a Academia Real de Paris. A Academia de Sevilha tinha por intenção inspirar artistas a desenharem a partir de modelos vivos e os mestres mais

1 Graduanda de História da Universidade Estadual de Campinas.

2 Utilizo nesse texto a expressão “barroco espanhol” levando em consideração a orientação de Maravall em “Se pode e talvez seja conveniente falar em Barroco de um país, mas sem esquecer-se de manter o tema dentro do contexto geral”. MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco: analisis de una estructura historica*. Editorial Ariel S. A., Barcelona, 1996.

3 SERRALLER, Francisco Calvo. *Teoria de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Catedra S. A. , 1991.

4 BROWN, Jonathan. *Painting in Spain 1500-1700*. Yale University Press, 1991.

experientes instruíam os novatos apenas informalmente. Mesmo sem ter sido concebida com fins de promover a inovação, a Academia de Sevilha ajudou a difundir e codificar uma nova maneira de pintar.<sup>5</sup>

Os dois quadros em questão fazem parte da decoração da capela do *Hospital de la Caridad de Sevilla* encomendada pelo *Hermano mayor de la Hermandad de la Caridad de Sevilla* Dom Miguel de Mañara em um dos momentos do processo de expansão da mesma. A *hermandad de la Santa Caridad* surgiu no fim do século XV com a função de enterrar os criminosos executados, que eram costumariamente deixados ao relento atraindo animais que se alimentavam da carniça. Segundo a lenda, um clérigo da Catedral de Sevilha, Pedro Martinez, cercou um terreno com paredes e o consagrou como cemitério. A lenda diz também que esse clérigo deixou todas as suas posses para a *Hermandad*, o que torna a lenda mais dramática. Porém o primeiro registro que se tem da *Caridad* é de 19 de agosto de 1565, quando 120 homens foram admitidos na organização<sup>6</sup>. Seu propósito era o mesmo do lendário fundador Pedro Martinez, que era o de providenciar o enterro dos necessitados. Essa atividade atendia a uma urgente necessidade social, pois era comum nas ruas e nos campos a presença de cadáveres de mortos pela fome ou de executados criminais.



[Fig. 1] *In Ictu Oculi*. Valdés Leal, 1672. Hospital da Caridade de Sevilha



[Fig. 2] *Finis Gloriarum Mundi*. Valdés Leal, 1672. Hospital da Caridade de Sevilha.

Estamos aqui tratando de uma época em que a morte não é apenas o fim da vida, ela é um momento de redenção para os cristãos. Morrer bem é parte fundamental no processo de salvação da alma, porém não é o único. Há também a necessidade de ser bom em vida, contribuir com a Igreja, com os pobres, levar uma vida exemplar. Porém, se não foi possível cumprir em vida os desígnios de Deus, há a possibilidade de arrepender-se de sua vida no último momento, confessando seus pecados a um clérigo, pedindo perdão por eles e contribuindo com a Igreja e os pobres no seu testamento. Claro que aqui se

<sup>5</sup> BROWN, Jonathan. *Painting in Spain 1500-1700*. Yale University Press, 1991.

<sup>6</sup> GRANERO, Manara. Citado em BROWN, Jonathan. *Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville*. IN: *Art Bulletin*.

fala da morte daqueles que tem posses, como os irmãos da *Caridad de Sevilla*. São eles que têm a função de proporcionar aos pobres uma morte digna, com o corpo enterrado nas dependências da Igreja. O *Hospital de la Caridad* cuidava dos enfermos pobres em seus últimos momentos, enquanto a irmandade cuidava da assistência pós morte, que quer dizer o enterro digno do corpo e a salvação da alma mediante missas encomendadas pelos irmãos. Já que as diferenças sociais em vida se mostravam inalteráveis, a irmandade, sustentada quase sempre por aqueles que mantinham essa desigualdade, dava a ilusão de que essa desigualdade era consertada depois da morte. Os irmãos da *Caridad*, efetivamente, proporcionavam aos miseráveis os requisitos mínimos para pretender a salvação e, ao mesmo tempo, utilizavam a salvação dos miseráveis como instrumento de sua própria salvação<sup>7</sup>.

Mas, apesar do florescimento nas suas primeiras décadas, depois de 1588 o entusiasmo com a organização parece ter desaparecido. Há grandes lapsos de reuniões da *Caridad* entre os anos de 1688-1619 segundo o *Libro de cabildos*. A irmandade só iria recuperar o fôlego por volta de 1640, quando os irmãos decidiram destruir sua capela para construir uma nova. A antiga capela veio abaixo em 1645 e a nova começou a ser construída em 1650. Nos três anos seguintes, a irmandade ganhou a adesão de aproximadamente noventa homens. Provavelmente, esse alto número de adesões deve-se ao aumento da taxa de mortalidade em 1649, quando houve em Sevilha um surto de peste bubônica. Mas há também na história desse período a grande contribuição do *Hermano Mayor* eleito em 1663, Miguel de Mañara.

A trajetória de Mañara na Irmandade de Caridade é especialmente lembrada como o episódio mais dinâmico dessa organização. Originalmente fundada para se dedicar ao enterro dos mortos, Mañara sugeriu em 1663, antes de se tornar *hermano mayor*, que a Irmandade fundasse um asilo para dar suporte e alimentar os doentes. Era o gérmen do futuro hospital. O ambicioso Mañara estava disposto a aumentar a abrangência da *Hermanadade de la Caridad de Sevilla* para servir aos seus próprios propósitos cristãos. A expansão da *Caridad* contemplou, além do Hospital, a reforma da *capilla mayor*. E é nessa capela que vamos nos deter, por abrigarem os *Jeróglíficos de nuestras Postrimerias*.

Quando Mañara viu que a pequena igreja estava tomando forma, começou a pensar como decorá-la. Segundo Jonathan Brown, é possível acompanhar o progresso da decoração através de documentos preservados da época, especialmente do arquivo da *Caridad* ao mesmo tempo em que é possível reconstruir a mensagem que Mañara queria passar com ela. E a chave para entender a mensagem da decoração proposta por Mañara são os dois quadros de Valdés Leal, *Jeróglífico de Nuestras Postrimerias*, que refletem a obsessão pessoal de Mañara com a morte. Segundo estudos de Céan Bermúdez e Antonio Ponz<sup>8</sup> podemos inferir que os *Jeróglíficos* ainda ocupam seus lugares originais. Assim que você entra na capela pela frente (hoje em dia o acesso à igreja se dá exclusivamente pelo pátio do Hospital, pelo lado direito), *In ictu oculi* está à esquerda e *Finis Gloriam Mundi* está à direita, ambas as pinturas são privadas de luz pelo mezanino que está em cima dos dois quadros, seguidas de cada lado por três pinturas de Murillo. O altar é adornado pela impressionante escultura de Pedro Róldan *A descida de Cristo*. A localização enfatiza

7 GIL, Fernando Martinez. "Muerte y Sociedad en la Espana de los Austrias". Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca, Espanha, 2000. p. 43.

8 Citados na nota 49 de BROWN, Jonathan. Op. Cit.

a intenção didática dos quadros: enquanto a morte ocupa os espaços sombrios da capela, as pinturas de salvação formam um corredor que desembocam na maior expressão do amor de Deus pela humanidade, que é a crucificação de Cristo. A predileção da época fica evidente na divisão de temas entre Valdés Leal e Murillo feita por Mañara: enquanto os traços nervosos de Valdés Leal renderam-lhe os temas da morte e da decadência, a Murillo com seus graciosos traços foram relegadas às obras cujos temas eram a salvação.

Como podemos observar, a decoração da capela do Hospital da Caridade tem como temática a salvação da alma em detrimento da vida mundana, já que o corpo e os prazeres do mundo são perenes. A obsessão de Mañara com esse tema é explicitamente vista no livro que ele escreveu chamado *Discurso de la verdad*, publicado em 1671, um ano antes de encomendar os hieróglifos a Valdés Leal. Esse livro é considerado a principal fonte literária para a iconografia dos *Jeróglifos*.

Sevilha é na virada do século XVII um dos maiores centros de poder da Espanha, perdendo apenas para Madri<sup>9</sup>. Essa importância deve-se a Sevilha ser uma cidade portuária, o principal porto espanhol de conexão com as colônias na América e também uma das cidades com maior influência *mozárabe*. Porém o surto de peste bubônica em 1649 afetou Sevilha drasticamente. Em apenas alguns dias distritos inteiros da cidade ficaram despovoados. Quando a praga terminou, restou na cidade aproximadamente metade da população antes da peste.

Salvo o grupo formado pelos confrades, todos morriam sem deixar testamento, e a Caridade garantia uma missa e a assistência de vários clérigos e acompanhantes, assim como o enterro em uma paróquia ou no cemitério regido pela própria *Caridad*. Os mais afortunados morriam em suas casas fazendo seus testamentos recolhidos em seu leito de morte e cumprindo os requisitos aconselháveis para obter sua salvação, requisitos esses propostos em um gênero de literatura surgido na baixa idade média, mas que se tornou muito popular nos primeiros séculos da idade moderna chamado de *Ars moriendis* (arte de morrer).

O gênero *Ars Moriendis* deslocou o momento de salvação das almas do Juízo Final para a morte individual, pregando que o moribundo era alvo de uma batalha entre o bem e o mal em seu leito de morte e a vitória de um ou outro dependia estritamente do juízo particular do jazente. Assim esse gênero popularizou entre os homens abastados uma espetacularização da morte, em que cada membro cumpria seu papel sendo o moribundo o protagonista desse momento. A morte era considerada um rito de passagem para a salvação, mas dificilmente uma pessoa que não tenha vivido de acordo com os preceitos cristãos conseguiria ter sua alma salva no momento de sua morte. As *Ars Moriendis* atuavam como manuais de bem morrer, sendo suas regras fundamentais para assegurar a salvação.

Porém, apesar do relativo sucesso desse gênero de livros, há de se levar em consideração que estamos diante de uma sociedade pouco letrada. A difusão do conteúdo desses livros era feita através dos clérigos em cerimônias religiosas relacionadas com a morte, como a extrema-unção ou missas em memória dos mortos, ou então de forma pictóricas. É nesse ponto que vemos representados os temas referentes à *vanitas*, ou seja, os temas que tratam da fugacidade da vida como forma moralizante. Há a

9 Sevilha recebia no século XVI a alcunha de nova Roma. Em: SANCHEZ, A. Perez. *Pintura Barroca em Espana* (achar a referencia)

discussão se os *Jeróglifos de nuestras postrimerias* e se o *Discurso de la verdad* podem ser considerados como *Ars moriendis*.

Os *Jeróglifos de nuestras postrimerias* expressam o tema da morte de uma maneira chocante e rara nas artes. Mesmo a morte sendo um tema constante na pintura, principalmente na pintura contemporânea de Valdés, a forma como ela é retratada por este pintor sevilhano é ímpar.

Em *In Ictu Oculi* a fórmula de *memento mori* pode ser observada com exatidão. A morte é um esqueleto, carregando um caixão, um manto branco (provavelmente um sudário) e uma foice, que com a mão livre extingue a chama da vida. Suas cavidades oculares vazias em conjunto com um sorriso desdentado que expressam satisfação em apagar essa luz que de certo iluminava os símbolos de grandiosidade e poder dos humanos.

Em *Finis Gloriam Mundi* o tema da morte é elaborado por uma fria representação da existência sepulcral, onde a frágil substância humana não é mais que matéria decomposta. A glória do mundo termina em podridão e decadência; insetos passeiam por carcaças humanas, nutrindo seus pequenos corpos com a mortal substância. Três caixões abertos revelam a imparcialidade da morte na destruição da fama e da vida.

A chave para o programa de decoração de Mañara é encontrado na análise do conteúdo dessas duas pinturas de Valdés Leal e pelo seu papel na decoração da igreja. É bem conhecido que essas pinturas devem sua inspiração à obra de Miguel de Mañara *Discurso sobre La verdad*. A “verdade” de Mañara é idêntica ao tema das pinturas: a fugacidade da vida e a inevitabilidade da morte.

Certas passagens do livro são muito próximas às figuras e elas tem sido utilizadas para justificar que Mañara é o autor da iconografia desses dois quadros, sendo Valdés Leal apenas executor das obras. A fonte de *In Ictu Oculi* tem atualmente sido identificada com parte do capítulo 18. Aqui Mañara começa a contrastar pecado de santidade pela alegoria de duas montanhas, uma do bem e outra do mal. As instruções para subir a montanha do bem são “Espelhe-se nos santo que ocupa o topo da montanha sagrada, e como, para alcançar o pico com maior rapidez, eles se livraram de tudo que impedia de subir mais ao alto. Olhe o rei jogando fora sua coroa, o mercador seus bens, o estudante seus livros, o soldado suas armas. Tudo o que bloqueia a passagem é detestado por aqueles que a possuem.”.

Similarmente, *Finis Gloriam Mundi* corresponde parcialmente um parágrafo do capítulo 4:

“Se temos a verdade diante de nós, está é ela, não há outra: o sudário que nós teremos que usar está diante dos nossos olhos. Se você se lembrar que você será coberto com terra que será pisada por todos, você irá facilmente esquecer as honras e o status desta vida. Lembre-se também das vis minhocas que comerão seu corpo, e quão feio e abominável você estará no caixão, e como aqueles olhos que estão lendo essas palavras serão comidos pela terra, e como aquelas mãos serão devoradas e secarão, e como as sedas e artigos de luxo que você tem hoje serão convertidas em um sudário roto, o seu âmbar terá um cheiro nojento, sua beleza e graça em minhocas, sua família e grandeza na maior solidão imaginável.



Olhe para a tumba, entre nela pensativo e olhe para seus pais e sua esposa, seus amigos que você alguma vez conheceu. Ouça o silêncio; nenhum som pode ser ouvido, só o grunhido das larvas e das minhocas. E os sons das paginas e lacaios, onde estão agora? Tudo aquilo que foi deixado, teias são as jóias no palácio da morte... e o cetro e a coroa? Eles também foram deixados para trás. Lembre, meu irmão, que isso irá certamente acontecer com você, e todo seu ser será desintegrado em ossos secos, horríveis e assustadores. Tanto quanto a pessoa que mais ama você, seja ela sua esposa, seu filho ou o seu marido, ficará chocado em ver você no momento depois que você expirar, e quem quer que seja saberia que você ficaria chocado em ver a si mesmo.”

Ainda que essas citações correspondam com as idéias geral dos Hieróglifos, o Discurso é de alguns aspectos menos explícitos. As pinturas contem detalhes que não são mencionadas no livro, detalhes que são não somente mais pictoriais, mas que também implicam em diferentes significados para as obras.

Para começar, o esqueleto extinguindo a chama da vida em *In Ictu Oculi* é um motivo que unifica a pintura e intensifica seu drama. Os livros escolares estão claramente titulados e a hierarquia eclesiástica, simbolizada pela tiara e coisas papais, são adicionadas à categoria de futilidades. Esses detalhes adicionais devem corresponder a específicas instruções de Mañara. O *Discurso de La verdad* e os Hieróglifos são diferentes manifestações do pensamento de Mañara.

Pode se ver no alto de *Finis Gloriam Mundi* uma mão estigmatizada que segura uma balança que simboliza o julgamento da alma. No lado esquerdo da balança os sete pecados capitais são representadas por símbolos animais; no lado direito, livros de oração e instrumentos de penitência sugerem que a oração e a penitência anulam os pecados; esses elementos formam uma depressiva natureza morta espanhola de marrons e amarelos. O significado é explicitamente transmitido pelas inscrições em cada prato: *Ni Mas* (nem mais) é preciso para a danação e *Ni Menos* (nem menos) para a salvação que oração e penitência. Dessa forma Valdés que não é só aterradora, mas também sinistra.

Os Hieróglifos de Valdés Leal apresentam o espetáculo da morte e levantam a questão da salvação. O termo “postrimerias”, com as pinturas são chamadas pela *Hermanidad de la Caridad*, conta nos o seu assunto, as quatro últimas coisas: morte, julgamento, céu e inferno. Morte e Julgamento estão presentes na obra de Valdés. A idéia da caridade como antídoto da morte e como caminho da salvação conectam as pinturas de Murillo e a do altar com as de Valdés. O arranjo desses quadros na igreja enfatizam a intenção didática das pinturas.

Percebemos, por tanto, como o texto de Mañara foi importante como base para a elaboração das duas obras, que completam o programa iconográfico da capela, ao lado das obras de Murillo, mas que, por outro lado, se distanciam das mesmas ao apontar para os temas da morte e da brevidade da vida, que refletem em alguma medida o ambiente espanhol da época.

## DO PICTORAL AO MODERNO SEM FRONTEIRAS: PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS DE VANGUARDA A SERVIÇO DA FOTOGRAFIA AMADORA

Lucas Mendes Menezes<sup>1</sup>

Esta comunicação tem como objetivo analisar o fenômeno da apropriação de práticas fotográficas artísticas consideradas de vanguarda na produção de fotógrafos artistas amadores entre os anos de 1940 e 1960. Apesar do impulso inicial deste breve trabalho se relacionar com a pesquisa em desenvolvimento no mestrado – que tem como foco a realidade fotográfica artística belo-horizontina – nosso ponto de partida não diz respeito a uma localidade específica; construiremos uma abordagem temática a partir do contato com publicações especializadas (nacionais e estrangeiras), catálogos de exposições organizadas por foto-clubes de várias localidades do mundo, assim como imagens fotográficas oriundas de diferentes coleções.

O material analisado foi catalogado através de uma pesquisa realizada nos seguintes acervos<sup>2</sup>: da *Société Française de Photographie* e da *Maison Européenne de la Photo*, ambas localizadas em Paris e com uma riquíssima coleção de publicações com o tema da fotografia de várias localidades do mundo; do fotógrafo belo-horizontino Wilson Baptista, fundador do Foto Clube de Minas Gerais (FCMG) em 1951, cuja coleção é constituída por catálogos de exposições e publicações nacionais e internacionais de fotografia; e também alguns números da revista *Fotoarte*, criada por iniciativa de fotógrafos amadores brasileiros membros de foto-clubes e publicada a partir de 1958. Desta forma, a produção dos fotógrafos amadores não será abordada em sua totalidade; optamos por analisar imagens e textos de fotógrafos formalmente reunidos nessas associações de aficionados no período mencionado.

\*

Na pesquisa em desenvolvimento no mestrado, procuramos entender a prática fotográfica amadora em Belo Horizonte nas diversas relações empreendidas por ela no espaço da cidade. Nosso ponto de partida é a atuação do Foto Clube de Minas Gerais, clube de fotógrafos aficionados amadores que permaneceu ativo entre os anos 1951 e 1966 e foi responsável pela realização de onze exposições na cidade. Através da experiência de pesquisa e, sobretudo, em virtude das primeiras perguntas levantadas

<sup>1</sup>Mestrando em História Social da Cultura UFMG. lucas\_his@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Entre o envio da proposta e a apresentação da comunicação, conhecemos também o acervo da biblioteca da Sociedade Fluminense de Fotografia, agremiação criada em Niterói na década de 1940 e ainda em funcionamento. Esse acervo é composto, sobretudo, por periódicos especializados e catálogos de exposições nacionais e internacionais.

durante o projeto, nosso olhar privilegiou questões, tais como: a relação do clube com o patronato público, as interseções entre fotografia e modernidade na produção dos fotógrafos da cidade, o desenvolvimento industrial e comercial da fotografia em Belo Horizonte, entre outras.

Uma exposição especificamente, realizada em 1953, condensa boa parte desse percurso de pesquisa realizado até o momento: a Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos realizada pelo clube em parceria com a Prefeitura. Composta por mais de 150 imagens, a mostra foi realizada no salão do comercial Edifício Dantés e recebeu mais de cinco mil visitantes em doze dias de abertura ao público. O catálogo da exposição é composto por reproduções das fotografias dos membros do clube e se constitui numa narrativa peculiar sobre Belo Horizonte. Patrocinado pela Prefeitura, o catálogo se constitui num veículo publicitário, recheado por textos e dados estatísticos que atestam o desenvolvimento da cidade. As fotografias reproduzidas na publicação estimulam uma leitura direta, seus aspectos simbólicos são oferecidos ao leitor sem grandes esforços; a temática principal gira em torno da ascensão histórica, política, econômica e urbanística da cidade, de sua renovação arquitetônica e sua conseqüente verticalização e da convivência pacífica entre a modernidade, natureza e tradição.

No entanto, a produção do FCMG também se desenvolveu em virtude de outros objetivos. Ao observar os catálogos das sete exposições internacionais realizadas pelo clube, não nos parecia ser uma tarefa fácil estabelecer um referencial estético claro para a produção dos membros do FCMG e da comunidade a qual ele estava filiado. A trajetória do FCMG não se dá de forma isolada; o clube mineiro estava filiado a uma comunidade já consolidada, da qual faziam parte outras sociedades das principais cidades do país e do mundo. Essas sociedades se encontravam em permanente intercâmbio de imagens, através da realização regular de concursos e salões. Desta forma, muitas das fotografias publicadas nos catálogos eram oriundas de outras agremiações brasileiras e estrangeiras.

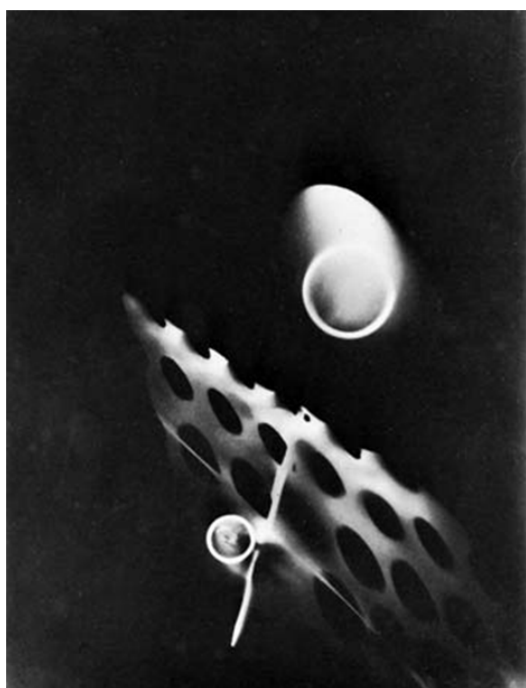
A origem da associação de fotógrafos amadores em clubes funciona como uma resposta ao fenômeno do final do século XIX de “democratização” da prática fotográfica. Fotógrafos amadores das principais cidades da Europa e dos Estados Unidos se reuniam em pequenas sociedades com o intuito de valorizar a perspectiva artística da fotografia em contraposição à prática pouco exigente dos apertadores de botão. No Brasil, apenas nos anos 1940 a prática foto-clubística começou a se expandir, principalmente nas grandes capitais e cidades do interior de São Paulo.

Desta forma, buscar analisar a produção do FCMG implicava entender, sobretudo, a dinâmica de circulação de imagens desenvolvida pelo intercâmbio entre foto-clubes. Nos anos 1950 e 1960, essa circulação se deu através dos Correios e, segundo Wilson Baptista, era essa mediação que determinava o tamanho padrão das cópias enviadas para seleção: 30 x 24 cm. Fazia parte da rotina de qualquer foto-clube organizar mostras, salões ou exposições; os convites normalmente eram enviados a outras agremiações através dos Correios, mas também eram anunciados em publicações especializadas. No entanto, como a maioria dessas imagens pertencia a acervos particulares (as fotografias eram enviadas aos salões e depois devolvidas aos participantes), os principais indícios que possuímos desse intercâmbio são justamente os catálogos das exposições organizadas. Após o mapeamento das imagens publicadas, faltavam então outros parâmetros significativos para a análise: as fotografias tinham perfis diferenciados, com técnicas e escolhas estéticas distintas, o que dificultava uma tentativa de sistematização.

Após esse primeiro percurso empírico e, por que não, intuitivo, era preciso buscar referências mais significativas para análise das imagens reproduzidas nos catálogos do clube. Nesta medida, partimos para um intenso trabalho de cruzamento de imagens, que contou não apenas com a bibliografia sobre o tema, mas também com periódicos especializados e catálogos de exposições de outras agremiações.

Desde os primeiros resultados desse trabalho, uma interseção nos pareceu significativa: a utilização de práticas fotográficas de vanguarda realizadas, sobretudo, nas décadas de 1920 e 1930, entre membros de foto-clubes nos anos 1950 e 1960.

As relações entre fotografia e vanguardas artísticas englobam um universo amplo de práticas que se desenvolveram em realidades distintas principalmente nas três primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos e Europa. Contudo, nossa opção por tratar da produção fotográfica amadora oferece, em contrapartida, uma possibilidade de leitura temática. Dentre as várias técnicas utilizadas pelos fotógrafos vanguardistas do início do século, duas conheceram relativo sucesso junto à comunidade foto-clubística: a solarização e o fotograma. O Fotograma é um processo caracterizado pela exposição direta do papel fotográfico à ação da luz, com a disposição de objetos sob o papel. Formas são geradas graças a disposição organizada pelo autor e temos uma imagem fotográfica como resultado, sem o aparelho como intermediário. Essa prática foi intensamente utilizada nos trabalhos de Man Ray e, sobretudo, Moholy-Nagy [Fig.1]. A solarização, processo desenvolvido por Man Ray, consiste em expor uma cópia fotográfica à luz durante a revelação, momento em que a imagem ainda não está fixada no papel fotográfico. Este processo, em alguns casos pode dar inclusive uma sensação de profundidade à imagem [Fig.2]. A partir dos anos 1940 e, sobretudo, nas décadas de 1950 e 1960, elas passam a ser presença certa na produção de diversas associações de fotógrafos amadores em vários lugares do mundo. Essa realidade proporcionou uma ampliação das possibilidades de criação nos foto-clubes que, até esse momento, estavam essencialmente ligados a uma prática fotográfica conhecida como pictorialista, tributária dos valores da pintura clássica, tanto do ponto de vista temático, quanto do ponto de vista da composição.



[Fig. 1] : "Fotograma". Laszlo Moholy-Nagy (1926)



[Fig. 2] : "Primado do pensamento sobre a matéria". Man Ray (1929)

## PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS DE VANGUARDA A SERVIÇO DA FOTOGRAFIA AMADORA

As primeiras tentativas de interpretação<sup>3</sup> do caso brasileiro buscaram desvincular uma suposta produção moderna em fotografia da prática fotográfica amadora realizada no interior dos foto-clubes do país a partir dos anos 1940. Essa perspectiva tinha como principal apoio a idéia de uma ruptura entre práticas: alguns fotógrafos se diferenciariam por uma produção moderna, enquanto a produção da maioria dos fotógrafos ainda tinha sua prática limitada pelos parâmetros de uma fotografia pictorialista, entendida como sinônimo de conservadora. Essa abordagem criava pólos muito definidos que não condiziam com a realidade que percebíamos no contato com os catálogos e periódicos do período. Nessas publicações, é possível notar um gradual avanço das práticas consideradas modernas, exemplificado pela sua presença relevante nas exposições, mas também sua frequência em artigos temáticos nas revistas. No entanto, o elemento mais interessante dessa evidência é que a disseminação dessas técnicas não significava necessariamente uma ruptura entre práticas; muitas das imagens consideradas “modernas” dividiam espaço com fotografias claramente de filiação pictorialista.

Apesar de atestarmos para um ambiente de convivência, não estamos supondo que o debate entre práticas diversas tenha inexistido no interior da comunidade foto-clubística; esse diálogo existiu e foi particularmente rico para o desenvolvimento da produção dos fotógrafos da época. Mas então qual é o melhor caminho para abordar esse fenômeno? É preciso entender a dinâmica de apropriação das práticas fotográficas de vanguarda na produção dos foto-clubes brasileiros do período através de um contexto de tensão ou de convivência pacífica?

A hipótese que aventamos para essa realidade envolve dois processos paralelos, porém imbricados, quais sejam: a circulação de imagens fotográficas e publicações especializadas em fotografia e o crescente reconhecimento institucional da fotografia como prática artística. Esse reconhecimento institucional pode ser observado através de várias frentes como, por exemplo, as iniciativas empreendidas por instituições como Museu de Arte Moderna de Nova York, com a criação do Setor de Fotografia (muito ativo já nos anos 1950), e pela atuação da *The George Eastman House Museum of Photography* criado em 1947 nos Estados Unidos por iniciativa do historiador da fotografia Beaumont Newhall.

Tendo em vista as questões acima citadas, quando direcionamos nosso olhar para as publicações especializadas do período podemos notar que, na medida em que as imagens dos fotógrafos vanguardistas do início do século eram reconhecidas pelo seu valor artístico, as publicações direcionadas a fotógrafos amadores passavam a incorporar as técnicas utilizadas também como práticas artísticas. Apesar de não termos realizado uma pesquisa intensa nesse sentido, selecionamos alguns exemplos significativos da proposta desenvolvida até o momento.

Na publicação francesa *Photo Almanac Prisma*<sup>4</sup>, editada em 1938 como uma espécie de dicionário de termos fotográficos, já é possível encontrar referências à utilização da solarização e do fotograma:

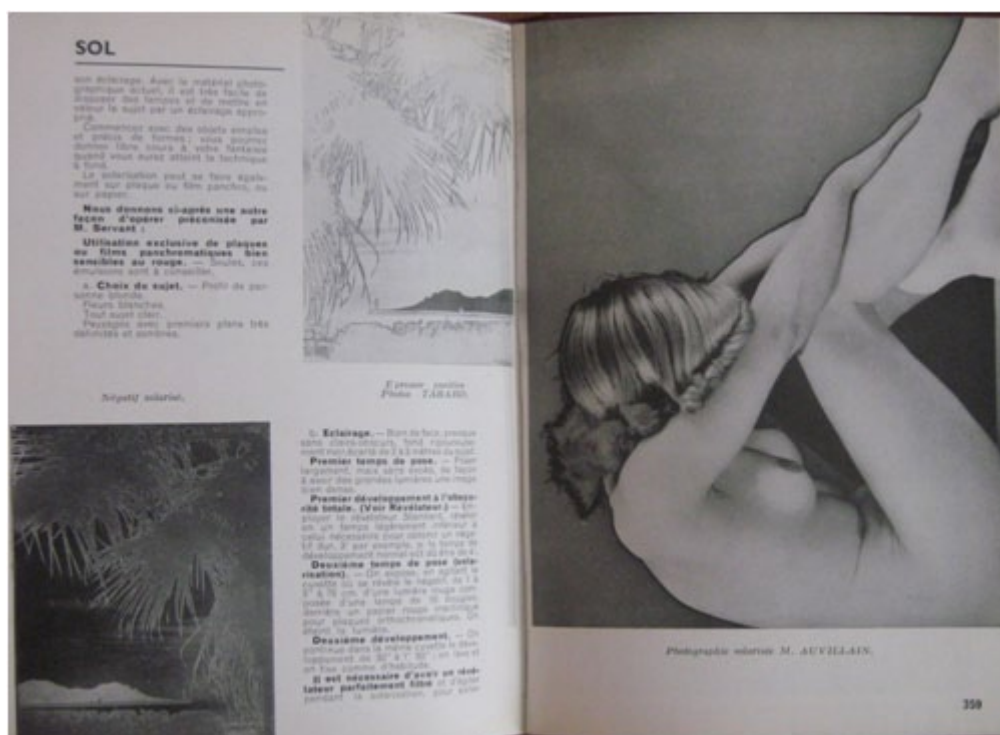
<sup>3</sup> Aqui tratamos especificamente na abordagem utilizada pelos autores de “A Fotografia Moderna no Brasil” lançado em 1995.

<sup>4</sup> Exemplar pesquisado através da coleção da *Société Française de Photographie*, mas que também consta no acervo pessoal do fotógrafo belo-horizontino Wilson Baptista.



“Designamos por ‘fotograma’ uma cópia fotográfica obtida sem ajuda de nenhuma aparelho fotográfico. Esse processo pertence mais à **arte gráfica** do que à fotografia” (p. 242) (grifo nosso)

“A solarização é a **última novidade** no domínio já vasto da fotografia de interpretação. Sua realização é nascida da observação das reações químicas de um papel revelado e não fixado. Escolha do tema: Perfil de pessoa loira; Flores brancas; Qualquer tema claro; Paisagens com primeiro planos bem delimitados e sombras;” (p. 356) grifo nosso)



[Fig. 3] *Photo Almanac Prisma* (1938, p. 358)

Em 1938, esta publicação francesa já apresentava alguns dos caminhos possíveis da utilização da solarização e do fotograma, apontando inclusive para uma distinção fundamental: a apropriação da solarização como prática artística e do fotograma como curiosidade gráfica. Apesar de não ser uma máxima, o que se observa na maioria das publicações especializadas do período é que, de fato, a primeira era sucesso entre os foto-clubistas, pois exigia esmero no laboratório e era muito difícil de ser executada. Já o fotograma, por ter um princípio mais simples e não exigir o uso da câmera fotográfica acabou sendo apropriado como uma brincadeira ou para causar efeitos decorativos<sup>5</sup>.

A *Fotoarte*, uma revista brasileira especializada em fotografia, apresenta importantes indícios da apropriação dessas práticas então realizada no país. A revista, publicada a partir de 1958 em São Paulo, teve durante muito tempo como seus diretores artísticos Francisco Aszmann e José Yalenti, dois fotógrafos extremamente ativos no circuito foto-clubístico do período e que dedicavam boa parte do

<sup>5</sup> Essa realidade é passível de ser observada por sua regularidade, mas não diz respeito à totalidade da produção foto-clubística da época. Alguns fotógrafos do período vão tentar trabalhar o fotograma de maneira artística, contudo ainda não conseguimos mapear uma produção significativa.

espaço da publicação ao comentário de mostras e exposições realizadas no país. Com o passar dos anos, a Fotoarte se tornou um dos principais referentes para a comunidade de foto-clubes do país, colocando em pauta várias discussões caras à realidade dos fotógrafos amadores brasileiros. Um desses debates diz respeito diretamente a algumas das questões que esse texto pretende resolver, ou pelo menos mapear. Na edição de número 36 de abril de 1961 foi publicada uma fotografia solarizada realizada por Paulo Pires da Silva, imagem que havia sido premiada em um concurso interno da revista. No entanto, para além da reprodução da imagem, foi também publicada uma pequena crítica, apresentando os principais aspectos a serem destacados e que revela a dimensão da apropriação empreendida em parte da produção brasileira:

“O assunto não é novo. Êste motivo já serviu para ótimas fotografias, na época do pictorialismo. Agora, em nova interpretação, ganhou novo colorido para a solarização. (...) Paulo Pires da Silva traduziu um bom motivo para idiomas modernos e, com os seus grandes recursos técnicos e **bom gosto**, conseguiu fazer reviver o sucesso.” (Foto Arte, ano 4 n. 36 – abril de 1961) (grifo nosso)

Desta forma, o uso empreendido por Paulo Pires da Silva da técnica da solarização representou, a nosso ver, mais uma continuidade do que propriamente uma ruptura busca. Além disso, ela também nos permite evitar o erro de reduzir a produção foto-clubística da época à estética pictorialista, apontando para uma diversidade e uma apropriação efetivamente diferenciada de todo o panorama de relações entre arte e fotografia. Levando em consideração os aspectos mencionados acima, acreditamos que seja preciso tomar cuidado com uma leitura da imagem fotográfica que se reduza aos aspectos formais; o que propomos em contrapartida é uma leitura que reconheça as especificidades da prática fotográfica amadora e permita uma abordagem de todo o circuito de circulação, apropriação e produção de imagens. Assim, não são necessariamente as técnicas utilizadas que vão apontar para o lugar da produção, mas sim a maneira como elas são utilizadas, o seu uso peculiar que uma comunidade específica pode empreender.



[Fig. 4] “Kopfstudie”. Heinrich Stanek (1960, catálogo da IV Exposição Internacional de Arte Fotográfica do Foto Clube de Minas Gerais).

Tendo essa realidade um pouco mais clara, retornamos aos catálogos do FCMG (nossos primeiros indícios) para testar nossas hipóteses e optamos por realizar mais uma vez um percurso temático. Uma imagem impressa no catálogo da IV Exposição Internacional de Arte Fotográfica realizada em 1960 foi nosso ponto de partida [Fig.4]. A imagem solarizada realizada pelo fotógrafo austríaco Henrich Stanek, além de estar presente na mostra do clube mineiro, alcançou grande sucesso na comunidade foto-clubística da época, sendo intensamente reproduzida e exposta<sup>6</sup>. O exemplo da circulação dessa imagem em circuitos foto-clubísticos denota o lugar dessa prática; ela não se alinha a produção fotográfica moderna dos anos 1920 e anos 1930, mas tem nela uma das suas fontes de inspiração. É particularmente válido quando analisamos a imagem de Stanek no contexto das publicações [Fig.5, Fig.6, Fig.7 e Fig. 8], a imagem pretensamente associada a uma produção moderna em fotografia é exposta junto a imagens diversas, algumas até com uma tendência pictorialista bem marcante. Nesta medida, como devemos pensar o sucesso dessa imagem? O que ela é capaz de nos dizer sobre os valores do grupo que a distingue enquanto artística? Essas são questões que permanecem e que esperamos resolver no decorrer da pesquisa.



[Fig. 5] Detalhe do catálogo do "5º Salão de Arte Fotográfica do Grupo Desportivo da CUF – Barreiro" (Portugal, 1959/Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia). [Fig. 6] Detalhe do "Almanaque Português de Fotografia" (Portugal, 1960/Acervo Société Française de Photographie). [Fig. 7] Detalhe do catálogo do 35 International Fotosalon - Foto-club Vooruit (Bélgica,1960/Acervo Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia). [Fig. 8] Detalhe do "XX Salon Anual Internacional de Arte Fotográfico - Foto Club de Salta (Argentina, 1960 /Acervo Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia).

<sup>6</sup> Almanaque Português de Fotografia (Portugal, 1960/ /Acervo Société Française de Photographie); 5º Salão de Arte Fotográfica do Grupo Desportivo da CUF – Barreiro (Portugal, 1959/Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia); 35 International Fotosalon.Fotoclub Vooruit (Bélgica,1960/Acervo Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia); XX Salon Anual Internacional de Arte Fotográfico – Foto Club de Salta (Argentina, 1960/Acervo Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia).

\*

O relato empreendido até aqui diz respeito muito mais a apresentação de notas de pesquisa do que propriamente um ensaio analítico. Desta forma, no lugar de concluirmos, gostaríamos de apresentar mais um indício que acreditamos ser sintético da leitura que propomos: a participação do fotógrafo Man Ray – muito ativo entre os surrealistas parisienses nos anos 1920 e 1930 – em uma exposição organizada por um clube de fotógrafos amadores de Bièvre (periferia de Paris) em 1957. Man Ray foi um dos responsáveis pelo julgamento dos trabalhos aceitos para exposição e teve inclusive um pequeno texto publicado no catálogo da mostra. Contudo, quais perguntas precisam ser feitas? O que é capaz de desvelar esse acontecimento? Perda das fronteiras entre as práticas (artística vanguardista e artística amadora)? Aproximação ou distanciamento da fotografia no cenário artístico? Decadência do artista?

O que pudemos evidenciar no percurso desenvolvido pela pesquisa até o momento é que, para além de um pretense distanciamento, práticas de naturezas diversas, como a solarização e o fotograma (nascidos em berço vanguardista), conviveram lado a lado em diversos salões e concursos organizados por amadores de todo mundo a partir da década de 1940, com imagens de tendências diversas. Essa realidade definiria uma especificidade da apropriação empreendida pela produção fotográfica amadora, marcada pelo ecletismo e pela convivência de práticas diversas, submetidas, no entanto, ao rigor técnico dos júris de seleção dos salões. Cabe à pesquisa, a partir de agora, trabalhar para além dos indícios e estabelecer uma análise de como essa peculiar convivência é construída.

## O BEL CANTO E SEUS ESPAÇOS

Luciano Simões Silva<sup>1</sup>

Denise Scandarolli<sup>2</sup>

A técnica vocal que se originou na Itália no início do século XVII e se espalhou pelo continente europeu floresceu em estreita relação com os espaços de performance. Conforme estes espaços mudaram e evoluíram, cantores e compositores, muitas vezes encarnados na mesma pessoa, tiveram que se adaptar para não só competir com os novos instrumentos e maior número de instrumentistas, mas também fazer que suas vozes fossem ouvidas com clareza por todo o espaço, mas sem perder a maciez e beleza características da técnica italiana.

O Bel Canto, como o próprio nome diz, tem como princípio básico a beleza da voz, sua plasticidade e perfeição encarnadas numa elegante distribuição de harmônicos que resultam em um timbre aveludado e redondo, além de uniformidade e leveza. A precisão do timbre deve ser o objetivo primeiro do cantor, que deverá demonstrar emoções com a ajuda da escrita vocal do compositor e de sua flexibilidade e técnica vocal, amadurecida durante anos e muitas vezes décadas de estudo diário que proporcionarão um controle absoluto do “appoggio”, ou controle da respiração, e, portanto, uma capacidade invejável de cantar notas sustentadas ou em agilidade, utilizando-se de embelezamentos de todo tipo e forma, característicos da música barroca.

O cantor belcantista estava, na época barroca, encarnado na figura do castrato, um cantor castrado ainda na infância que era treinado incessantemente em conservatórios italianos até dominar a técnica vocal. Sua voz característica, única por causa da combinação de uma laringe feminina com um corpo e musculatura masculina, altura (pois cantrati tendiam a crescer mais que a média da época) e treinamento, era perfeita para a técnica belcantista. A aura que a voz aguda tinha na época barroca, ao contrário das vozes masculinas mais graves, permitia que os castrati dominassem os palcos, e que todos os papéis principais em óperas fossem escritos para eles. Além disso, a grande maioria dos professores e tratadistas de canto até o fim do século XVIII eram castrati, o que permitia uma continuidade em matéria de técnica e treino<sup>3</sup>.

Com a decadência da prática de castração, e importantes mudanças estéticas e sociais, novos tipos de voz foram sendo criados e colocados em evidência na mesma proporção em que os

<sup>1</sup> Professor Doutor do Instituto de Artes da UNICAMP. Tem doutorado em canto e mestrados em musicologia e regência pela Universidade Estadual de Michigan, EUA. Apresentou trabalhos em congressos da American Choral Directors Association e College Music Society. Realiza pesquisa inédita sobre as canções de Edmundo Villani-Côrtes e é autor do livro *Brazilian Middle-Class Music*, pela editora alemã LAP (no prelo). E-mail: brazbaritone@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutoranda em regime de cotutela: Unicamp – História e Paris IV Sorbonne – Musicologia. E-mail: denyscandarolli@yahoo.com.br.

<sup>3</sup> Celletti, Rodolfo. Trad. de Frederick Fuller. *A History of Bel Canto*. Clarendon Press, Oxford, 1991, pág. 112.



castrati eram colocados em segundo plano. A Revolução Francesa e avanços sociais na Inglaterra e na Alemanha mudaram consideravelmente o modelo de ópera que se fazia.

A ópera barroca desde sua criação era baseada em temas mitológicos, nobres e/ou heróicos. As vozes agudas eram consideradas pelo público as únicas que poderiam ser modelo para tais papéis. Histórias como a de “Gerusalemme Liberata” ou “Orfeu”, assim como temas gregos, romanos ou da Idade Média eram repetidos e reaproveitados à exaustão<sup>4</sup>. A presença dos castrati permitiu que os personagens importantes masculinos fossem interpretados apenas por vozes agudas. As personagens femininas eram interpretadas por sopranos, contraltos e também castrati (sopranos e contraltos). Aos tenores e baixos sobravam papéis secundários e mais “humanos”, como por exemplo o bobo da corte, os serviçais, os pastores etc.

Tendo se desenvolvido no século XVII, a ópera barroca chegou ao auge no início do século XVIII, quando a técnica vocal belcantista se firmou em escolas (napolitana, bolonhesa), tratados foram publicados (Maffei, Tosi), alguns dos maiores compositores de ópera estavam ativos (Alessandro Scarlatti, Bononcini, Handel), grandes libretistas acharam um modelo para a ópera séria e grandes cantores tiveram seu apogeu (Farinelli, Senesino, Cuzzoni).

A criação da ópera buffa, onde várias vezes os nobres eram ridicularizados, como em “La Serva Padrona” de Pergolesi, iniciou uma mudança no modelo de ópera<sup>5</sup>. No fim do século XVIII, Mozart já mostrava em suas composições que o modelo antigo (“Idomeneo”, “La Clemenza de Tito”) estava fadado a desaparecer pouco a pouco para dar lugar a um tipo de ópera em que os personagens fossem mais humanos e mais em sintonia com o público, que cada vez mais queria ver histórias mais perto de sua realidade, como por exemplo em “Le Nozze di Figaro”. Esta mudança de modelo operístico acompanhou uma mudança na prática de castração, que tendo sido sempre uma prática proibida, era na verdade admitida pela igreja na Itália para exportação para outras regiões da Europa<sup>6</sup>. Os castrati foram desaparecendo pouco a pouco, sendo empurrados de volta para os coros de igreja de onde eles tinham saído e dando lugar na ópera às novas vozes preferidas pelo público, como sopranos e principalmente tenores. O próprio Rossini declarou que sua voz preferida era o castrato, mas tendo escrito sua primeira ópera para esta voz, depois ele mesmo se concentrou em escrever para outras vozes, como mezzo-soprano e tenor.

Durante o período de 1770 a 1850, muitas mudanças no processo de composição e performance musical aconteceram, que forçaram a criação e o aprendizado de novas vozes. Este período vai essencialmente de Mozart, C. P. E. Bach, Haydn e Paisiello até Verdi, e desde a criação do bel canto em 1600 até hoje, é o período de maior transformação na técnica vocal que conhecemos. Estas mudanças envolvem afinação, tecnologia de fabricação de instrumentos, orquestração e arranjo, tessituras, técnica vocal e espaços dimensões e acústica dos teatros.

---

<sup>4</sup> Idem, 53.

<sup>5</sup> Idem, 127

<sup>6</sup> Barbier, Patrick. *História dos Castrati*. Trad. De Raquel Ramalhet. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1993, pág. 2.

Em primeiro lugar, nunca houve uma uniformização na afinação dos instrumentos. Mesmo em termos de temperamento (temperar significa aproximar a escala para que ela seja mais igual em termos de frequência sonora), até o século XVIII ainda existiam práticas diferentes dependendo de onde se estivesse. A afinação era baseada apenas em memória e ouvido e cada compositor tinha seu diapasão. Aos poucos, devido à prática de se tocar mais forte, a afinação foi subindo. O cantor, logicamente, não precisa “afinar” seu instrumento, mas acompanha a nota e o acorde que ouve. Entre 1700 e 1850, o diapasão mudou de lá=415 Hz para lá=440 Hz, o que significa na prática um aumento de mais de meio tom nas afinações de orquestra ou de instrumentos de teclado. Para o cantor que cantava até um sol, então agora tem que cantar até um sol sustenido. Parece pouco, mas o efeito é cumulativo, pois envolve toda a tessitura do cantor. Toda a peça, que se estamos falando de ópera leva mais de três horas, fica mais aguda e cansa mais o cantor.

Além desta mudança na tessitura, o cantor teve que se acostumar com mudanças na própria tessitura (região) da escrita vocal, que ficou mais aguda, ou seja, os próprios compositores começaram a explorar regiões mais agudas na escrita tanto para vozes masculinas (tenores) como para femininas (sopranos). Vale lembrar que enquanto no barroco a maioria dos compositores eram cantores também, no romantismo isto já não acontece.

Mas talvez as mudanças mais significativas na relação do cantor com os espaços em que se apresentava seja as mudanças na técnica vocal. O canto lírico deve sua existência à ausência de tecnologia na época. Não havia microfone, logo se o teatro é grande o cantor tem que ser ouvido nas galerias com clareza. A técnica não envolve apenas beleza, mas projeção. O cantor barroco expressava emoções através de ornamentações e agilidade, grande controle de respiração e a natural projeção da voz aguda acompanhada por instrumentos de som mais aveludado como a viola da gamba. O cantor romântico está duelando com uma orquestra de quase cem músicos num grande teatro cheio (o que tende ainda mais a “sugar” a ressonância). Naturalmente nessa situação se busca mais projeção. Uma das mudanças que ocorreram para que se conseguisse uma voz mais “possante” para se cantar o repertório romântico foi a invenção da cobertura ou da “voix sombre”. O cantor Gilbert Duprez, depois de intenso estudo, descobriu em 1837 que se levantasse mais o palato mole ele poderia escurecer mais a voz bem na região mais aguda de tenor e conseguir aumentar a ressonância<sup>7</sup>. Isto abriu um rol de possibilidades para que outros tenores pudessem treinar para cantar com mais projeção e o próprio estudo de canto foi modificado. Cada vez mais o cantor, principalmente o masculino, abdicou da capacidade de agilidade para tentar cantar mais e mais forte. Claro que os compositores se aproveitaram disso e começaram a compor para vozes mais escuras e possantes, com acompanhamentos com textura mais rica. Vozes novas como o barítono dramático, o tenor dramático e o heldentenor começaram a ser cada vez mais procuradas.

Estas mudanças foram mais seriamente sentidas entre os anos de 1827, com a aposentadoria de Rossini, e 1845 com a estréia de Tannhäuser de Wagner, quando pela primeira vez uma escola operística que não a italiana ou a francesa tomava forma, e quando Bellini e Donizetti já haviam morrido e a ópera italiana já tinha um novo astro, Verdi. O próprio Rossini declarou antes de morrer que uma das razões de ele ter se aposentado tão cedo foi a mudança na maneira de cantar dos cantores.

<sup>7</sup> Coffin, Berton. *Historical Vocal Pedagogy Classics*. The Scarecrow Press: Lanham e Londres, 1989, pág. 133

A modificação da técnica vocal acompanha a modificação e concepção das estruturas que rodavam o cantor. Da mesma forma, a modificação sonora de todo o conjunto da ópera também modifica a maneira de ouvi-la, a forma como ela chega aos ouvidos do espectador. Mas, se seguirmos uma lógica de ação e reação, poderíamos considerar que a sonoridade dos espaços em que cantores e compositores residiam também havia mudado, mudando assim a concepção do som “ideal”, daquele que se esperava alcançar.

O século XIX presenciou a transformação e urbanização das cidades, o desenvolvimento e utilização de novos materiais, tanto na arquitetura quanto na vida quotidiana, a expansão dos meios de transportes, principalmente pelas estradas de ferro. Participou da estruturação de um novo estilo de vida, de uma organização social diferenciada, herdeira dos pensamentos iluministas e estruturadora de práticas sociais distintas, como ir ao teatro, valorizar a arte como mercadoria e por consequência resignificar o papel do artista<sup>8</sup>.

O século da “modernidade” e dos “modernos” não passou despercebido pela trajetória de desenvolvimento instrumental que foi diretamente atingido pelas pesquisas sobre acústica e de materiais e suas utilizações. É nesse século que os instrumentos de sopro ganham a estrutura que possuem hoje. As modificações buscavam uma melhora sonora e facilidade na performance. O som dos instrumentos de metais, como o trompete, trombone (e suas variações), trompa, e mesmo a tuba, tornaram-se mais presentes nas composições. Com o aumento e diferenciação da massa sonora começa a surgir a preocupação com a instrumentação, como forma de valorizar o potencial da orquestra. Vários tratados foram escritos sobre o assunto, sendo o mais conhecido deles o *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* de Berlioz, publicado pela primeira vez em 1843.

Mas, o interesse nos instrumentos e em sua utilização na formação orquestral não ficava restrito aos escritórios dos compositores e nem às salas de concertos, alcançava um público mais amplo, o das “Exposições Internacionais”.

Na Exposição Internacional de Londres, de 1851, Berlioz foi nomeado pelo Ministro da Agricultura e do Comércio como membro da comissão responsável por examinar os instrumentos musicais que lá estavam expostos<sup>9</sup>. No texto que ele escreveu a respeito desses instrumentos, ele acrescenta ainda pontos sobre a prática musical na Alemanha e na Europa, já tratados em suas cartas sobre sua viagem de 1842<sup>10</sup>.

O interesse pelos sons dos povos e civilizações do oriente e de regiões desconhecidas pelos europeus também se manifestou na busca pelo conhecimento e catalogação de seus instrumentos, os

---

8 Sobre o século XIX e suas modificações: GAY, Peter, *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: A Educação dos sentidos*, São Paulo: Cia das Letras 1988; \_\_\_\_\_, *O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média 1815 - 1914*, São Paulo: Cia das Letras, 2002; \_\_\_\_\_, *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerra dos prazeres*, São Paulo: Cia das Letras, 2001; \_\_\_\_\_, *Une culture bourgeoise 1815-1914: Londres, Paris, Berlin... Biographie d'une classe sociale*, Éditions Autrement, Collection Mémoires n° 113; BENJAMIM, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1975; \_\_\_\_\_. *Paris Capital do século XIX*.

9 BERLIOZ, Hector. *Rapport sur les instruments de musique*, Xe jury, Ier subdivision, Instruments de musique, Bibliothécaire du Conservatoire Impérial de Musique et de déclamation.

10 Dessas cartas ele publicou em suas *Memoires: (première voyage en Allemagne) “7<sup>e</sup> lettre à Mlle Louise Bertin”*; (*Deuxieme voyage en Allemagne*) “5<sup>e</sup> lettre : à M Humbert Ferrand” e “6<sup>e</sup> lettre : à M Humbert Ferrand”.

quais foram apresentados na Exposição Universal de Paris, em 1867. O texto publicado sobre esse tema<sup>11</sup> é organizado como um catálogo dos instrumentos utilizados em cada uma dessas civilizações, como cada um soava e ainda sua possível utilização. Essa pesquisa não estava só relacionada ao interesse central dessa Exposição, mas sobretudo, à tendência das composições operísticas de buscar uma ambientação sonora coerente com o tema da ópera e, para tanto, o estudo mais aprofundado desses instrumentos específicos de cada grupo social, proporcionou a adequação sonora à narrativa do libreto.

Essas várias modificações, sociais, estéticas, técnicas e tecnológicas, foram somente possíveis porque os espaços, os teatros de ópera, já tinham mostrado as possibilidades do grande espetáculo tanto em forma como em conteúdo. Teatros como o La Scala de Milão, o San Carlo de Nápoles e o La Fenice de Veneza foram concebidos com grandiosidade e espaço interno, com lugares para até 2800 pessoas<sup>12</sup>. A ópera desde que foi criada no início do século XVII já tinha herdado do Renascimento o sabor pelo grande espetáculo e reunia todas as artes em uma só. Era desde o início um empreendimento caro que visava o entretenimento das elites, mas nem por isso tinha a mesma concepção da música de câmara da nobreza, música para locais pequenos e reservados. A ópera foi desenvolvida a partir de uma ideia grandiosa e os espaços necessários para que isso acontecesse tinham que ser especiais.

Estes três teatros foram construídos ainda no século XVIII, sendo que o La Fenice e o La Scala no fim deste século. Portanto pode-se argumentar que era inevitável desde a invenção da ópera que teatros deste porte fossem mais cedo ou mais tarde construídos e que em seguida compositores e profissionais ligados à ópera vissem as possibilidades de se modificar a música e o canto apresentados nestes espaços.

Não é uma coincidência que foi na Itália e mais precisamente em Nápoles que a história da ópera e do bel canto se desenvolveu. Nápoles era o centro das principais escolas de castrati no século XVIII (os conservatórios) e o San Carlo o teatro de grande porte mais antigo da Itália. O San Carlo viu a estreia de dezenas de óperas, lançou Rossini para o mundo. Este teatro foi construído originalmente em 1737, mas um incêndio o destruiu em 1816, sendo reconstruído no ano seguinte com um palco maior<sup>13</sup>. O fosso da orquestra só foi construído em 1872 a pedido de Giuseppe Verdi. Este é um dado importante, pois reflete as diferentes condições de acústica entre o teatro como foi originalmente concebido e o teatro adaptado para a ópera romântica. Sendo a orquestra muito maior e mais possante no romantismo, o fosso ajuda a equilibrar as forças. No século XVIII, a orquestra ficava entre o palco e os espectadores, mas sendo de menor tamanho não havia aparente desequilíbrio.

A forma tradicional do teatro de ópera italiano também não ajuda muito parte do público. Não só a forma em ferradura atrapalha a visão das laterais e da parte superior (como pode ser comprovado facilmente por qualquer pessoa que tenha frequentado o Teatro Municipal de São Paulo), mas acusticamente não ajuda nem um pouco quem está nos boxes. O som não consegue chegar dentro dos boxes porque estes

11 COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments de musique, chez les différents peuples du monde : archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'exposition internationale de 1867*. BnF – Bibliothèque National de France.

12 Forsyth, Michael. *Buildings for Music*. MIT Press: Cambridge, MA, 1985, pág. 96.

13 Beranek, Leo. *Concert Halls and Opera Houses*. Springer-Verlag: Nova Iorque, 2004, pág. 361.

ficam acusticamente isolados. Por outro lado, o som é refletido para a plateia, resultando em uma acústica clara e com pouca reverberação<sup>14</sup>. Para a plateia dos boxes do período barroco e até, com reservas, os dias de hoje, o importante do evento de ir à ópera era ser visto, não ver, além de ter um bom entretenimento entre amigos. A nobreza, dona dos boxes, ficava recebendo amigos, jogando cartas e até jantando<sup>15</sup>. Claro que os boxes foram caindo em desuso a partir do século XIX, mas ainda hoje podemos ver que em todos esses teatros há locais “reservados”.

Há ainda uma razão importante para a mudança técnica ocorrida no bel canto. Para o período barroco, o importante era o espetáculo suntuoso, o esplendor, a aura e o sonho. O castrato, o cantor barroco *par excellence*, era uma voz quase não humana, e portanto perfeita para interpretar personagens sublimes, travestido em uma aura de irrealidade, que, somada à sua técnica perfeita aprendida em décadas de estudo árduo, e um timbre diferente de tudo, traduzia perfeitamente a forma barroca de ver o mundo e de se entreter. No romantismo não há lugar para o castrato. Sua voz soa falsa e apenas estranha para interpretar personagens como Violeta Valéry.

Em geral, os teatros românticos têm proporções bem maiores que os teatros barrocos, mas as mudanças ocorridas entre esses períodos são bem mais profundas. O cantor lírico teve que se adaptar, às vezes de maneira drástica, à estas mudanças. Seu canto teve que mudar para poder ser projetado por cima de instrumentos mais potentes, instrumentação mais pesada, orquestras maiores e um público mais atento. Dos melismas e agilidade leve do barroco, o cantor romântico teve que aprender a cantar com bravura e força, e a técnica e a própria pedagogia vocal teve que mudar. Os próprios pedagogos não eram mais castrati, mas tenores, barítonos e sopranos. Como disse Coffin, “cantar é uma questão de espaço aéreo em auditórios e como colocar este espaço em vibração”.<sup>16</sup>

---

14 Forsyth, 100.

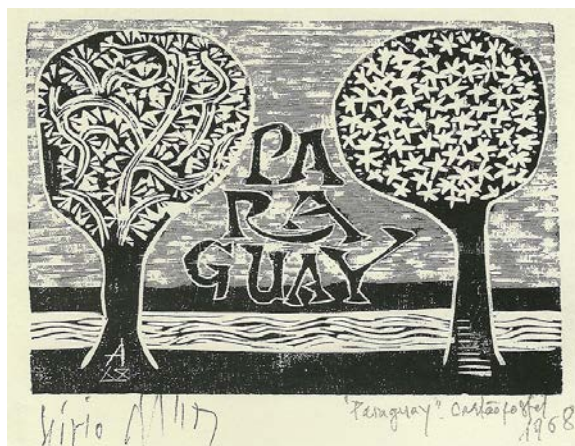
15 Forsyth, 101.

16 Coffin, 123.



## LÍVIO ABRAMO NO PARAGUAI: ARTE E DIPLOMACIA CULTURAL A PARTIR DOS ANOS 60

M Margarida C Nepomuceno



[Fig. 1] Lívio Abramo. *Cartão de Natal*, 1968. Xilogravura. 12.5x18cm.

A presente comunicação é uma reflexão sobre a metodologia adotada para o meu trabalho de pesquisa de mestrado desenvolvido nos últimos dois anos (2008/2009) no Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, o PROLAM, na Universidade de São Paulo, que teve como propósito demonstrar a importância da atuação do artista brasileiro Lívio Abramo no Paraguai, para a aproximação cultural entre aquele país e o Brasil.

Para o meu trabalho, inserido na linha de pesquisa *Comunicação e Cultura da América Latina*, foi de fundamental importância o estudo da política externa e das relações diplomáticas do Brasil no continente, pouco antes da Segunda Guerra Mundial, quando o governo brasileiro deu início a um programa cultural na América Latina denominado de Missões Culturais Brasileiras.

### ALGUMAS PASSAGENS DE LÍVIO ABRAMO NO BRASIL

No Brasil, o artista Lívio Abramo (1903-1992) nunca se dedicou, exclusivamente, ao seu próprio trabalho artístico, apesar de destacar-se como gravador já no final dos anos 40. Suas atividades artísticas sempre foram entremeadas por compromissos da ordem da sobrevivência ou da militância política partidária ou sindical. A descontinuidade em seu ritmo de produção de gravura, em especial, chegando a intervalos de quatro ou cinco anos, o acompanha também no Paraguai. Mesmo depois de muito tempo, sem exercer a militância política ou o jornalismo e, de certa forma, estabilizado financeiramente, Lívio

julgava-se um artista *bissexto* por reconhecer uma ausência de regularidade na produção de suas obras.

<sup>1</sup> Depois de muitos anos, acreditava ainda que a sua única profissão era o jornalismo, pois era dela que provinha o sustento regular de sua família e não da Arte.

As primeiras gravuras datam de 1926, embora já desenhasse, anteriormente, com certa frequência. Até os 31 anos, quando realizou a sua primeira coletiva<sup>2</sup>, Lívio colocou suas habilidades artísticas a serviço da política. Inicialmente, para o jornal do partido comunista, onde militou no início dos anos 30 e, em seguida, em 1933, para a construção do partido socialista. São dessa época ilustrações para panfletos políticos e para diversos jornais italianos, o anarquista *Spagueto* e o *L'Arrotino*. Um dos mais emblemáticos periódicos que ilustrou foi *O Homem Livre*<sup>3</sup>, semanário paulista, de visível conotação antifascista, que reunia intelectuais dos mais diferentes matizes, críticos literários e das artes visuais, que colocavam-se ostensivamente contra à ação dos integralistas. Nesse periódico, cujo redator-chefe era Geraldo Ferraz, o crítico Mario Pedrosa assina uma coluna de cinema com o pseudônimo Alpheu Paraná e Lívio Abramo as ilustrações. Foi nesse mesmo semanário que a palestra proferida por Mário Pedrosa, sobre a mostra de gravuras da alemã Käthe Köllwitz, em 1933, foi publicada. Sob o título “As tendências sociais da arte e Käthe Köllwitz”<sup>4</sup>, o texto foi publicado durante o mês de julho em três edições e sintetizou o pensamento da intelectualidade da época, e de artistas simpáticos à temática social. (DE SIMONE, 2004).

Em 1931, iniciando no *Diário da Noite*, Lívio Abramo fez algumas ilustrações para o jornal, mas sua principal ocupação naquele periódico era como redator-titular da correspondência nacional e internacional<sup>5</sup>. Essa função foi exercida por cerca de 30 anos, só interrompendo quando mudou-se para o Paraguai, em 1962. Com exceção dos dois anos que viveu na Europa, com o prêmio de viagem ganho no 54º Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1950, somente no país vizinho, segundo Regina Duarte<sup>6</sup>, o artista pôde viver dedicando-se, exclusivamente, à produção e ao ensino da arte.

Em 1951, Mario Pedrosa escreveu um texto para a Tribuna da Imprensa, denominado *Despedida de Lívio Abramo*, sobre o prêmio Viagem ao Exterior, conferido ao artista pela sua participação no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Passados cerca de 20 anos da militância nos partidos de esquerda, muita coisa havia mudado. As transformações políticas, as decepções com os partidos de esquerda nos planos nacional e internacional e, sobretudo, a reflexão sobre a autonomia da arte, levam Mario Pedrosa a concluir que pela primeira vez Lívio Abramo estaria desenhando à mão livre:

<sup>1</sup> “Sou um artista mais ou menos bissexto. Minha produção sofre interrupções enormes, que duram, às vezes, anos inteiros; durante toda a minha vida, fiz umas cinco ou seis exposições individuais”. ABRAMO, Lívio. In: **Lívio Abramo Retrospectiva**, 1976. Catálogo da Fundação Bienal de São Paulo. AH Wanda Svevo (AHWS) da Fundação Bienal de São Paulo, pg.13.

<sup>2</sup> No 2º Salão Paulista de Belas Artes, em 1935, com a série Operários. In: ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Lívio Abramo**. Catálogo do Instituto Tomie Ohtake. São Paulo: Editorial Projeto Ateliê de Gravura, 2007.

<sup>3</sup> O Homem Livre, órgão do Partido Socialista, durou aproximadamente 1 ano e combateu efusivamente o integralismo, esclarecendo a população a respeito das semelhanças entre integralismo, nazismo e o fascismo. Foi apreendido em 1937. (FERRAZ, 1983, pg.107).

<sup>4</sup> O nome original da palestra de Mario Pedrosa, depois alterado para efeito de publicação, era *Teoria marxista sobre a evolução da arte* (FERREIRA, 1983, pg.43).

<sup>5</sup> Geraldo FERRAZ. **Depois de Tudo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 1983. pg.95.

<sup>6</sup> Regina Duarte é filha de Dora Guimarães Duarte, a segunda esposa de Lívio, já falecida. Depoimento à pesquisadora em julho de 2007.

O artista ganhou uma liberdade maior dentro de uma disciplina que já não é tão diretamente ditada pela fatalidade funcional, venha da goiva ou burrel ou do material em que trabalha. (ARANTES, vol.3. p 226. 2004)

O artista que vai para o Paraguai no início dos anos 60, parece já ter definido essa intrínseca e polêmica relação entre a arte e a política, que tanto mobilizou artistas e críticos, não só no Brasil, sobre a função da arte<sup>7</sup>.

O que não significa dizer que Lívio teria abandonado suas antigas preocupações sociais, e isolado o seu fazer artístico do meio social e político em que vivia. “A mão livre” para Mario Pedrosa é uma metáfora utilizada pelo crítico para celebrar o domínio que Lívio Abramo passa a exercer sobre a sua própria arte, uma espécie de autoafirmação de seu processo artístico e não de rejeição ou afastamento do compromisso social. Uma autonomia do fazer artístico, algo como defendia o crítico francês, Mikel Dufrenne, que no auge das discussões sobre a questão da politização dos artistas nos anos 60 afirmava:

[...] pode significar (a politização)<sup>8</sup> submissão, mais ou menos consentida, a uma instância política, por exemplo, a um partido; mas ela pode também significar a determinação de se comprometer na ação política para orientá-la e em última instância estetizá-la, sem absolutamente subordinar a práxis artística à práxis política e, também, sem conceber a práxis política como a adesão incondicional a um partido<sup>9</sup>.

Como bem confirmaram artistas e intelectuais que conviveram com Lívio Abramo no Paraguai, Lívio abandonou as ações político-partidárias, desvinculou-se dos partidos de esquerda que no Brasil ajudou a construir, mas manteve em sua vida, princípios aprendidos na doutrina do marxismo-leninismo<sup>10</sup>.

Alguns anos antes de estabelecer-se definitivamente no Paraguai, Lívio Abramo já havia estado lá em 1956, como convidado da Missão Cultural Brasileira para uma exposição de suas gravuras. Nessa oportunidade, criou junto com artistas daquele país o *Taller de Grabado Julian de la Herreria*, depois denominado *Yapari y Tilcara*, como resultado das oficinas de gravuras ministradas por ele na sede do Instituto Cultural Paraguai-Brasil. Até mudar-se definitivamente para lá, Lívio organizou uma mostra com o acervo dos artistas modernos do MAM de São Paulo em Assunção e trouxe daquele país, a mostra Arte Religiosa das Antigas Missões do Paraguai, para a VI Bienal de São Paulo, em 1961.

Poderia afirmar que de 1956 a 1962, houve um período de estreita aproximação de Lívio com artistas e intelectuais paraguaios, uma espécie de sondagem de possibilidades artísticas e, com certeza, de avaliações de interesses concretos de ambos os lados, que resultaram em uma articulação diplomática vitoriosa com a mudança definitiva do artista para lá.

<sup>7</sup> Ler mais sobre o assunto em AMARAL (2003).

<sup>8</sup> Grifo nosso.

<sup>9</sup> Mikel DUFRENNE. *Art et politique*. Union Generale. Paris, 1974. Trad. A. A., *apud* Aracy. *Arte para quê?* A preocupação social da arte brasileira. Studio Nobel/Itaú Cultural. 2003, pg.8.

<sup>10</sup> Miguel Ángel Fernández e Ramiro Domínguez, em entrevista a pesquisadora. Assunção, 2008 e 2009.

**ARTE E DIPLOMACIA CULTURAL**

[Fig. 2] Exposição dos trabalhos da mostra em comemoração aos 10 anos da Escolinha de Arte. Lívio Abramo e artistas do Paraguai. Assunção, 1969.

Em outubro de 1962, Lívio mudou-se definitivamente para o Paraguai, para ser o coordenador do recém criado Setor de Artes Visuais da Missão Cultural Brasileira. Sua ida para lá, assim como a importância que passaria a exercer no meio cultural do Paraguai, durante todo o tempo em que lá permaneceu (1962 a 1992), quando veio a falecer, deve ser analisada dentro da perspectiva de um cenário artístico propício a mudanças, promovido pela intelectualidade daquele país, em contraposição ao cerceamento das liberdades políticas e civis impostas pelo governo de Stroessner.

Lívio chegou ao Paraguai oito anos após o golpe que levou o general Stroessner ao poder e dois anos antes do golpe dos militares no Brasil. Permaneceu lá durante 30 anos, quase que o tempo todo sob o fogo de duas ditaduras ( Paraguai 1954-1989; Brasil 1964-1985).

A antiga militância política e sindical do artista, em agrupamentos da esquerda paulista dos anos 30, primeiro na construção do Partido Comunista e no movimento sindical, depois nos movimentos trotskistas, bem como a sua prisão em 24 de setembro de 1936, pela polícia do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) em São Paulo, parecem não ter constituído empecilho para sua nomeação, diante do estatuto de artista já consagrado por prêmios, por participações nas bienais, pelas articulações com o meio artístico e, por certo, pelas afinidades políticas encontradas entre os dirigentes do Departamento Político e de Cultural, do Itamaraty.

Durante a pesquisa, tivemos acesso ao trabalho da historiadora Ceres Moraes, publicado pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul, que procura demonstrar que o Brasil desempenhou um papel importante para a solidificação da ditadura Stroessner, de 1954 a 1963. Para Moraes, além da ajuda

econômica, o Brasil teria centrado a sua política colaboracionista na ajuda militar, sobretudo no combate às guerrilhas, e também nas ações da diplomacia brasileira. Mais adiante, a autora atribui o papel da Missão Cultural Brasileira no Paraguai como sendo um dos pilares da política colaboracionista, uma vez que por meio das ações culturais o governo brasileiro teria criado, no interior da sociedade paraguaia, condições para uma mudança de mentalidade a respeito das vantagens das políticas de aproximação com o Brasil. A Missão teria atuado como uma espécie de frente de modernização e quebra de resistência de antigas mágoas históricas. “ [...] *ainda que não fosse seu objetivo, contribuiu de alguma forma para prestigiar a ditadura*”<sup>11</sup>, afirmou a historiadora.

A análise da historiadora, bem como as orientações da minha banca de qualificação,<sup>12</sup> alteraram os rumos da pesquisa. Levaram-me a investigar mais a fundo a origem e as finalidades desse programa cultural na agenda das relações diplomáticas do Brasil, não como cenário ou como contexto histórico, como havia sido previsto inicialmente, mas como um dos eixos principais deste trabalho.

Algumas questões se colocavam, como por exemplo: Qual a importância da Missão Cultural Brasileira frente às relações diplomáticas entre os governos brasileiro e paraguaio? Como Lívio Abramo ativista político dos anos 30 em São Paulo, ex-militante trotskista, sindicalista, de nítido perfil de esquerda foi incorporado a esse programa cultural?

As missões culturais constituíram-se na mais antiga iniciativa da política externa do governo brasileiro na área cultural de ação continuada. No Uruguai existe há 70 anos, no Paraguai há 66, em Buenos Aires há 56 anos, e teve a qualidade de antecipar, ou de contribuir para a construção de uma teia de relações da política externa brasileira, denominada hoje de política cultural de Estado ou de Diplomacia Cultural.

O trabalho valeu-se de contribuições interdisciplinares de áreas de conhecimentos específicos, tais como as Ciências Políticas, com os estudos da política de Relações Internacionais do Brasil na América Latina, da Sociologia e da História do Brasil. Recuperamos um período de reformulação da política internacional do Brasil na América Latina, em torno da década de 30, diante da constatação de que os antigos procedimentos das relações internacionais, baseados no binômio: exportação de matéria prima e importação de produtos industrializados, engendraram a dependência econômica aos países dos centros industrializados, bloqueou a modernização e o desenvolvimento industrial. Novos padrões foram incorporados à diplomacia brasileira que exigiam do Brasil autonomia decisória, iniciativas independentes na área de comércio exterior e formação de parcerias bilaterais, dentro e fora da região, sem confronto, entretanto, com as potências hegemônicas.

Analisamos as disputas históricas que dividem os interesses da região e procuramos entender as razões da chamada política triangular estabelecida entre o Brasil, Argentina e Paraguai. No plano cultural, analisamos um conjunto de iniciativas pioneiras desenvolvidas pelo Brasil junto aos países vizinhos, conformando uma vertente importante da política das Relações Internacionais do país, denominada

---

<sup>11</sup> Ibid, pg.102.

<sup>12</sup> Agosto de 2009.



mais tarde de *Diplomacia Cultural*, tais como a criação da Revista Americana, em 1909; o surgimento da União Latina, em 1951; a criação do Conselho Cultural Interamericano junto à UNESCO, em 1950, e, as Missões Culturais Brasileiras. Estas últimas foram implantadas no final dos anos 30 em diversos países, com a denominação original de intercâmbios culturais, cuja expressão mais significativa teve lugar no Paraguai.

É consenso entre os historiadores que a ascensão de Stroessner e o período correspondente ao governo Juscelino Kubitschek (1956-1961) vão provocar uma mudança significativa das relações entre Brasil e Paraguai e bem sabemos, transcorridos mais de cinquenta anos, dos desdobramentos posteriores especialmente na área de infra estrutura viária, como a construção de rodovias e ferrovias financiadas pelo Brasil; construção da Ponte da Amizade (inaugurada em 1961, que vai culminar com a construção da *Ciudad Puerto Stroessner*, posteriormente *Ciudad del Leste*); tratados de comércio; convênios e financiamentos de obras, culminando com o projeto binacional da construção da mega-hidrelétrica de Itaipú (finalizada em 1984).<sup>13</sup>

As ações prolongadas da Missão Cultural no Paraguai, durante mais de 60 anos, não podem ser definidas como meras generosidades diplomáticas ou casualidades políticas, ou ainda, como trocas gratuitas e espontâneas de experiências culturais no âmbito das relações internacionais. Ao contrário, desde o início, foram ações de concordâncias entre os Estados, regidas por convênios e acordos oficiais e que estabeleceram, entre os países, uma consistente diplomacia cultural. Não há, portanto, como analisar separadamente as ações culturais das ações políticas de Estado, cuja síntese originou a própria expressão *diplomacia cultural*. É fundamental, entretanto, distingui-las, evidenciando cada um dos seus domínios, para não reduzir a importância da Missão Cultural Brasileira no Paraguai no mesmo leito lamacento das ações colaboracionistas entre ditaduras, que existiram, infelizmente, como bem se pode comprovar com o trabalho de escritores paraguaios sobre a Operação Condor<sup>14</sup>. As ditaduras se apoiaram, formando uma grande frente anticomunista, especialmente nas décadas de 70 e 80, o que não implica dizer que todos os atos do governo brasileiro, tenham sido pensados para apoiar a ditadura de Stroessner e que a Missão Cultural Brasileira, gestada ainda no governo Getúlio Vargas e implantada ao longo da década de 40 e 50, tenha sido pensada para esse fim.

O pesquisador francês Alan Rouquié, em seu livro *O Estado militar na América Latina*<sup>15</sup>, sugere uma nova visão sobre as razões que tornaram preponderante o militarismo na América Latina, desde a primeira metade do século XX. De acordo com a sua pesquisa, em 1954, de vinte países da América Latina, 13 eram governos militares.<sup>16</sup> Seus estudos descartam o caminho fácil do determinismo

13 CF.MORAES, 2000, pg.95-99.

14 CF Alfredo Boccia PAZ; Myrian GONZÁLEZ, e Rosa PALAU. *Es mi informe: los archivos secretos de la política de Stroessner*. CDE. Servi Libro. Assunção, 5ª ed. 1996.

15 Alan ROUQUIÉ. *O Estado militar na América Latina*. Alfa-Omega. Trad. Leda Rita Cintra Ferraz. 1ª Ed. São Paulo, 1982. Alan Rouquié foi ministro da França. É pesquisador da *Fondation National des Sciences Politiques e do Institut d'Études Politiques de Paris*. É autor de vários livros sobre a AL, dentre os quais: *Le mouvement Frondizi et le radicalisme argentin*, 1967; *Pouvoir militaire ET Société politique em République Argentine*, 1978, e outros.

16 Rouquié, 1982, pg.14.

cultural, e do que ele denomina de fatalidade histórica, geográfica ou econômica. Sugere analisar, nos vários países onde o militarismo se instalou, as razões específicas que geraram “militarismos” diferentes na América Latina, sua evolução e qual é o percurso histórico, que faz com que uma instituição destinada à proteção da segurança de um país, passa a exercer o poder político central, na contramão, geralmente, da maioria das forças políticas da sociedade.

Para Rouquié (1984, pg.219) a consolidação do poder de Stroessner está relacionada diretamente ao jogo de forças internas de poder desencadeado pessoalmente por Stroessner contra, inclusive, os próprios militares não alinhados de seu partido, e, contra os seus opositores frontais, explícitos. No plano internacional ele se fortalece devido ao seu alinhamento com Washington na luta contra o comunismo, “onde ele não teve rival”. Pelas características analisadas do governo Stroessner, Rouquié afirma que mesmo considerando o Exército próximo do poder, não é ele quem governa, e “Stroessner não é absolutamente o seu porta-voz”. Conclui o historiador que o general conseguiu [...] *antes de tudo neutralizar a instituição militar através de meios diversos, dentre os quais a corrupção, que são legitimados e sustentados pela lógica partidária*<sup>17</sup>.

### ILHAS DE RESISTÊNCIA

Transcorridos cerca de três anos desta pesquisa não há como não modificar a visão sobre aquele país, arranhada ainda por uma história que a bem pouco tempo começou a ser revista. Para além das guerras e dos governos autoritários, criaram-se ilhas de resistência, em torno das quais habilidosos e pacientes artesãos culturais foram tecendo as suas histórias. Às vezes tiveram que inventá-las, criando e recriando tradições, constantemente ameaçadas pelos solavancos da história.

Lívio Abramo representou uma dessas ilhas de resistência, em torno da qual gerações de artistas e de intelectuais agruparam-se para construir um espaço de liberdade compartilhada em torno da arte e da cultura.

---

<sup>17</sup> Ibid. pg 14.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A PINTURA DE RETRATO DE PARIS BORDON

Maíra Canina Silvestrin<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** 1. Renascimento, Pintura, Retrato, Paris Bordon.

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que tem como foco de pesquisa o *Retrato de Alvise Contarini*, atribuído ao pintor italiano Paris Bordon e conservado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Com o desenvolvimento da pesquisa, fez-se necessário um estudo da produção artística de Paris Bordon, e com isso julgou-se oportuno apresentar algumas considerações sobre sua produção retratística, tanto do ponto de vista do desenvolvimento de sua pintura e de suas relações com diferentes tradições pictóricas quanto no que se refere aos aspectos iconográficos e históricos de alguns de seus retratos.

O pintor italiano Paris Bordon nasceu em Treviso, em 1500, e faleceu em Veneza, em 1571. Documentos atestam que aos 8 anos já se encontrava em Veneza, onde passou a maior parte de sua vida e onde se deu sua formação artística<sup>2</sup>. Vasari, na edição de 1568 das *Vidas*, inclui uma biografia do pintor, no final da biografia de Tiziano, na qual relata, dentre outras coisas, a passagem pelo ateliê deste último<sup>3</sup>.

No corpo da produção artística de Bordon destacam-se suas pinturas religiosas, mitológicas e históricas, que incluem suas famosas representações da arquitetura<sup>4</sup>, e os retratos, que demonstram sua atuação como pintor não apenas no âmbito veneziano, marcado pela pintura de Giorgione e Tiziano, mas também em outras regiões, já que suas obras exibem elementos e características de outras tradições com as quais o pintor teve contato ao longo de sua vida.

Logo no início da biografia de Bordon, Vasari refere-se a um precoce sucesso na atividade

---

1 Mestranda do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Programa de pós-graduação em História. Área de concentração: História da Arte. Orientação: prof. dr. Luciano Migliaccio. mairacanina@gmail.com.

2 Para uma biografia documentada sobre Bordon, ver BAILO, Luigi e BISCARO, Girolamo, **Della Vita e delle Opere di Paris Bordon**, 1900, FOSSALUZZA, Giorgio, Códice Diplomático Bordoniano, em **Paris Bordon**: Catalogo della mostra tenuta nel salone Del Trecento di Treviso, p. 115-140.

3 Vale ressaltar a maneira como Vasari inicia a biografia de Bordon: “Ma quegli che più di tutti ha imitato Tiziano è stato Paris Bordon [...].” VASARI (1568), **Le Vite: dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**, 2007, p.1296.

4 As pinturas religiosas, mitológicas e históricas de Paris Bordon são famosas pelos “cenários” arquitetônicos. Nesse sentido, sua obra mais famosa é a *Entrega do Anel ao Doge* [Fig. 1].

retratística, descrevendo um público seletivo de homens cultos e nobres de Treviso<sup>5</sup>. Elogiando aquela que considera sua mais célebre obra, *A Entrega do Anel ao Doge*<sup>6</sup> [Fig. 1], Vasari destaca a qualidade pictórica dos retratos dessa pintura histórica [Fig. 2]: “entre os senadores, muitos retratos ao natural, vivos e muito bem executados”<sup>7</sup> (trad. própria).



[Fig. 1] *A Entrega do Anel ao Doge*. Paris Bordon. 1534-35. Óleo s/ tela, 370 x 300 cm. Veneza, Galeria dell'Accademia. Fonte: Canova (1964)



[Fig. 2] *A Entrega do Anel ao Doge* (detalhe). Paris Bordon. Veneza, Galeria dell'Accademia.

Luigi Bailo e Girolamo Biscaro, autores de *Della Vita e delle Opere de Paris Bordon*, relacionaram cerca de 35 retratos dentre as pinturas atribuídas ao pintor (1900, p. 212). Essa relação foi revista por Mariana Canova<sup>8</sup>, autora da principal monografia sobre Bordon, que menciona também cerca de 35 retratos, dos quais sete contêm a assinatura do pintor, tendo sido os demais atribuídos a ele por critérios estilísticos. Giorgio Fossaluzza, em uma convenção internacional ocorrida em Treviso, em 1985, e intitulada *Paris Bordon e il Suo Tempo*, ampliou o catálogo retratístico elaborado por Canova, atribuindo a Paris Bordon novas obras, incluindo um retrato conservado no Museu de Arte de São Paulo (MASP) [Fig. 3]<sup>9</sup>.

5 Vasari afirma: “Chiamato poi a Trevisi, vi fece similmente alcune facciate ed altri lavori, ed in particolare molti ritratti, che piacquero assai [...]” **Le Vite**: Descrizione dell'opere di Tiziano.

6 “In Venezia poi, dove quase sempre è abitato, ha fatto in diversi tempi molte opere; ma la più bella e più notevole e dignissima di lode, che facesse mai Paris, fu una storia nella scuola di San Marco da San Giovanni e Polo, nella quale è quando quel pescatore presenta alla signoria di Vinezia l'anello di San Marco [...]” **Le Vite**: Descrizione dell'opere di Tiziano.

7 “[...] fra i qualli senatori sono molti ritratti di naturale, vivace e ben fatti oltre modo.” **Le Vite**: Descrizione dell'opere di Tiziano.

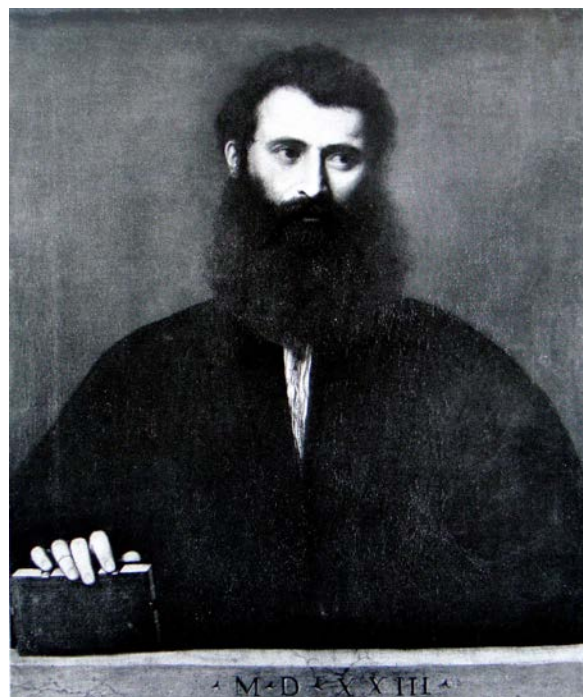
8 Baseou-se em duas publicações da autora: CANOVA, Giordana, **Paris Bordon**, 1964, p. 73; e CANOVA, Giordana, **Paris Bordon: perfil biográfico e crítico**. In: MANZATO, Eugenio *et al.* **Paris Bordon**, Catalogo della mostra tenuta nel salone Del Trecento di Treviso. Milão, 1984, p. 28-50. Na mesma obra: CANOVA, Giordana M., **Catalogo dei dipinti**. p. 51-115.

9 O artigo foi publicado em: FOSSALUZZA, Giorgio. Qualche Recupero al Catalogo Ritratistico del Bordon. In: **Paris Bordon e il Suo Tempo**, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Treviso (28-30 de outubro 1985), Treviso 1987, p. 183-202. O retrato do MASP, conhecido como *Retrato de Alvise Contarini*, é o objeto de estudo de uma pesquisa de mestrado em andamento da presente autora. Ver nota \*. Sobre esse retrato observar ainda a semelhança com a efígie de um dos retratos (o terceiro da direita para a esquerda) da *A Entrega do Anel ao Doge* [Fig.2].





[Fig. 3] *Retrato de Alvise Contarini*, Paris Bordon, 1535-40. Óleo s/ tela, 94 x 70 cm. Museu de Arte de São Paulo, Brasil. Fonte: website do museu.



[Fig. 4] *Retrato de Homem*. Paris Bordon, 1523. Óleo s/ tela, 77,5 x 65,5 cm. Munique, Alte Pinakothek. Fonte: Canova (1964)

Chegaram até nós, portanto, de acordo com Canova (1964) e com as posteriores inclusões de Fossaluzza (1985), cerca de 40 retratos acerca dos quais há um consenso na atribuição a Paris Bordon, tendo sido produzidos principalmente entre 1520 e 1560<sup>10</sup>.

No que concerne ao estudo dos retratos de Bordon, depara-se frequentemente com a dificuldade de organizar cronologicamente as obras, e, portanto, de estabelecer um percurso evolutivo para elas, já que muitas não apresentam a assinatura do pintor, ou inscrições que forneçam pistas sobre a data de execução. Existe ainda o problema da identificação dos modelos, sendo a grande maioria de identidade desconhecida, o que torna mais complexa a definição de um perfil geral de seus clientes.

Considerando-se, para a presente comunicação, uma cronologia proposta especialmente por Canova<sup>11</sup> e Fossaluzza (1985, p. 184-192), merece destaque o *Retrato de Homem* [Fig.4], da Alte Pinakothek de Munique, que, datado de cerca de 1523, é considerado por ambos os autores o primeiro retrato do catálogo<sup>12</sup>.

Para Canova (1964, p. 8), essa obra revela a alta qualidade dos retratos de Paris Bordon no início da carreira e o caráter dos retratos venezianos da segunda década do século XVI, com o posicionamento mais arcaico e pouco articulado da figura e o motivo do livro na mão. A autora ressalta, ainda, a intensidade da expressão e um característico tratamento que Bordon dá à efígie de seus retratados. Porém, a autora

10 A maioria representa modelos masculinos, raramente identificados, mas vale destacar a produção de Bordon de uma tipologia de retrato feminino, se é que se pode chamar de retrato, que se situa no limite entre o gênero erótico ou de busca por um ideal de beleza feminino. Optou-se, no presente texto, por não tratar do tema, pois divergiria do foco principal dessa breve exposição, que é o retrato propriamente dito.

11 Baseou-se, aqui, em duas publicações da autora; rever nota 7.

12 Para mais informações sobre a obra, ver CANOVA, Giordana M., *Paris Bordon*, 1964, p. 107.



também nos permite perceber, ao datar a obra de 1523 (CANOVA, 1964, p. 8), que a essa altura o pintor tende a desviar-se da exuberância dos modelos contemporâneos de Tiziano, ou ainda como observou Fossaluzza (1985, p. 185), o fato de tê-los sintetizado de forma ainda bastante arcaica. O caráter mais introspectivo, ou intimista, se assim se pode chamar, se aproximaria para o autor, mais dos retratos de Lorenzo Lotto dos que de Giorgione (1985, p. 184). No que tange à comparação com Giorgione, especialmente em relação aos primeiros retratos de Bordon<sup>13</sup>, Canova (1984, p. 59) afirma sobre o posterior *Retrato de Cavaleiro*<sup>14</sup>, da Galeria de Arte de Toronto [Fig. 5]:

[...] há ainda alguma coisa de giorgionesco em seu absorto pensamento solitário, no misterioso ato de indicar com o dedo alguma coisa para fora do quadro e dentro de seu pensamento, no seu corte mais arcaico a meio busto, com o corpo a três quartos e a face de frente para o espectador. (1984, p. 59, trad. própria)<sup>15</sup>

E completa:

Estamos, portanto, mais uma vez diante de um testemunho do neogiorgionismo de Bordon, que ainda no final dos anos vinte conserva uma concepção intimista e ao mesmo tempo refinada do retrato, em relação às realizações contemporâneas mais monumentais e mais exuberantes de Tiziano. (1984, p. 59)<sup>16</sup>



[Fig. 5] *Retrato de Cavaleiro*. Paris Bordon, 1525 aprox. Óleo s/ tela, 81 x 65,5 cm. Toronto, Art Gallery. Fonte: Canova (1984)



[Fig. 6] *Retrato de Jovem*. Giorgione, 1506 aprox. 58 x 46 cm. Berlin, Staatliche Museen. Fonte: Guidoni (1999)

13 Sobre a associação à pintura de Giorgione, que é tema frequente nos estudos sobre Bordon, ver PIGNATTI, T. 'Giorgionismo' in Paris Bordon? In: **Paris Bordon e Il suo...** op. cit, p. 5-7.

14 Para mais informações sobre a obra, ver CANOVA, Giordana M., **Paris Bordon**, 1964, p. 113, e ainda, CANOVA, Giordana M. In: MANZATO, Eugenio; et al. **Paris Bordon...** op. cit, 1984, p. 59.

15 “[...] ha ancora qualcosa di giorgionesco nella sua assorta solitudine, nel misterioso indicare con il dito qualcosa che è fuori del quadro e dentro il suo pensiero, nello stesso taglio arcaizzante a mezzo busto, con la figura di tre quarti e il viso verso lo spettatore”. CANOVA, Giordana. In: MANZATO, Eugenio; et al. **Paris Bordon...** op. cit, 1984, p. 59.

16 “Siamo quindi ancora una volta di fronte ad una testimonianza del neogiorgionismo del Bordon che, ancora negli avanzati anni Venti, conserva una concezione intimista e nello stesso tempo raffinata del ritratto, rispetto alle contemporanee più monumentali e più esuberanti realizzazioni di Tiziano”. CANOVA, Giordana In: MANZATO, Eugenio; et al. **Paris Bordon...** op. cit, p. 59.

De fato, se o compararmos com o retrato do *Jovem Homem* de Berlim [Fig. 6], atribuído a Giorgione e datado de 1506, identificaríamos rapidamente tais relações descritas pela autora, especialmente na pose arcaica. Nos retratos de Giorgione, os olhares mais reflexivos, por vezes melancólicos e misteriosos, dos modelos criam uma atmosfera mais intimista, que é acentuada pelo jogo de luz e sombra e pela ideia que transmitem de um “movimento” mais lento, quase estático, do corpo. Essas características são observáveis também em muitos retratos de Paris Bordon, especialmente os primeiros. A relação fica ainda mais evidente se considerarmos, por exemplo, os retratos de Tiziano denominados *Retrato de Homem*, ou *L'Ariosto*, como ficou conhecido, e *Retrato de Mulher*, ou *La Schiavona*, ambos da National Gallery de Londres, em que um Tiziano em início de carreira já articula os modelos com uma maior variedade de poses, transmitindo a ideia de movimentos mais dinâmicos e imediatos.

Para Fossaluzza (1985, p. 185), esse registro pessoal de sentimentalismo com o qual Bordon traduziu os seus modelos em toda a sua atividade retratística constitui a base do adjetivo “giorgionismo”, largamente aplicado a sua obra juvenil, mas que para o autor remete muito mais a uma tendência mais “romântica” e “emotiva” da retratística veneziana. Além disso, Canova afirma que “o *giorgionismo* que ocorre em Bordon se dá através de uma lente *tizianesca*” (1964, p. 4). Tal afirmação torna-se mais plausível considerando-se o relato de Vasari (1568) segundo o qual Bordon passou ainda jovem pelo ateliê de Tiziano – portanto, num momento em que as obras deste último mantinham ainda estreitas relações com as do pintor de Castelfranco.

Nesse sentido, torna-se interessante analisar o retrato do chamado *Cavaleiro de Malta*, da Galeria Uffizi [Fig. 7], atribuído normalmente a Tiziano, embora uma parte da crítica o atribua a Giorgione<sup>17</sup>. Nessa obra, o corpo do modelo está um tanto de lado, porém de forma quase frontal, como se executasse um lento movimento de corpo e de mão, com a qual segura uma espécie de rosário. O olhar distante e reflexivo, e um tanto quanto misterioso, exibe um eco dos modelos de Giorgione. Porém, em tal obra observa-se uma maior ostentação do modelo, típica dos retratos de Tiziano. Os traços da face bem marcados e viris, além de bem pronunciados pelo jogo de luz e sombra, acentuam a forte ideia da presença do modelo, que nos remete a muitos personagens de Tiziano.



[Fig. 7] *Cavaleiro de Malta*. Tiziano, 1515 aprox. Óleo s/ tela. 80 x 64 cm. Florença: Galeria Uffizi. Fonte: Predrocco, (2000).



[Fig. 8] *O Joalheiro*. Paris Bordon, 1525-30. Óleo s/ tela, 98 x 80,5 cm. Munique, Alte Pinakothek. Fonte: Canova (1984)

Vale ressaltar, ainda, a singular atribuição por parte de Roberto Longhi (1946, p. 25) a Paris

<sup>17</sup> Para uma bibliografia da obra e comparações na atribuição ver VALCANOVER, F. *L'Opera Completa di Tiziano*, 1969, p. 98. É significativa a recente atribuição a Tiziano por parte de Predrocco, em PEDROCCO, Filippo. *Titien.*, 2000. p. 111.

Bordon. Talvez o olhar reflexivo e distante, bem como certa “doçura” do lento movimento da figura, tenha levado o autor a atribuir a obra ao trevisano; afinal, como pode-se notar, o olhar do retrato de Toronto [Fig. 5] guarda alguma semelhança com o olhar desse *Cavaleiro* de Tiziano [Fig. 7].

Enrico Guidoni (1999), em *Giorgione: Opere e Significati*, vai além, no que tange a uma discussão sobre a influência da pintura de Giorgione na pintura de Paris Bordon, e apresenta a hipótese de que Paris Bordon fosse filho biológico de Giorgione. Para sustentar tal hipótese, o autor se baseia principalmente, em uma nova interpretação de uma obra de Giorgione, chamada a *Nascita de Paris*, que faria menção ao fato proposto<sup>18</sup>. O texto de Guidoni acaba por reforçar a ideia do “giorgionismo” de Bordon que é analisado pelo autor sob esse novo ponto de vista

Ainda no início da carreira, Bordon desenvolve também um tipo de retrato mais narrativo, de caráter moralizante e algumas vezes de temática enigmática, inserido na voga de uma linguagem mais culta e intelectualizada. É datado de 1530, aproximadamente, o retrato *O Joalheiro* [Fig. 8], ou *A Sedução*, como também ficou conhecido<sup>19</sup>.

Canova (1984, p. 61) relata que exames de raios X revelaram que as joias foram acrescentadas posteriormente, sendo original apenas o colar de pérolas, que figurava então sobre um parapeito. O parapeito, por sua vez, teria sido completamente removido e substituído pela mesa<sup>20</sup>. Outra modificação ocorreu na mão direita do homem, que a princípio se curvava para dentro do quadro e, posteriormente, como é possível observar, voltou-se para fora. Além disso, o quadro teria sofrido redução em suas dimensões<sup>21</sup>.

Não é possível saber, até o presente momento, se as modificações na mão do homem ou se a inclusão da mesa e das joias são de autoria de Paris Bordon; porém, tendo-se presente, como observou Canova, que somente o colar de pérolas é original, a leitura iconográfica segundo o tema da sedução torna-se muito mais sugestiva: uma jovem mulher, ao fundo, aparentemente resistindo ao homem que tenta conquistá-la (1984, p. 61).

Para Guidoni (1999, p. 69) a obra, que estaria entre os melhores exemplos da influência da pintura de Giorgione, encerraria uma série de pinturas de temática autobiográfica. Dessa forma, o autor

---

18 Dentre os vários argumentos que o autor usa para sustentar tal hipótese, um dos mais notáveis é uma nova interpretação para uma obra atribuída a Giorgione, intitulada *Nascita di Paris*, do Szépművészeti Múzeum de Budapeste. Para o autor, nesta obra, Giorgione reivindica a paternidade de Paris Bordon. O autor analisa ainda, algumas obras de Paris Bordon de temática autobiográfica. Ver texto completo em GUIDONI, Enrico. **Giorgione: Opere e Significati**. 1999, p. 69-81.

19 A pintura é descrita no inventário de 1618, de Maximiliano I, duque da Bavária, como próxima da *Vanitas* de Tiziano. Embora seja desconhecida a forma como essa obra chegou à coleção do duque, Canova (1984, p. 61) lembra que não se deve excluir a possibilidade de que ela pertencesse à coleção real desde o tempo de Alberto V. Bernd Roeck relata que remonta ao reinado de Alberto V (entre 1550 e 1579) uma intensa atividade de colecionismo e mecenato, que se voltava especialmente para Veneza; essa tradição acabou sendo mantida por Maximiliano I. Sobre isso ver: ROECK, Bernd. Venice and Germany: Commercial Contacts and Intellectual Inspirations. In: AIKEMAN, Bernard; BROWN (org.). **Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Durer, Bellini and Titian**. 1999, p. 52.

20 Canova relata que algumas das joias são muito semelhantes às reproduzidas no *Libro dei Gioielli*, um inventário figurativo das joias de Ana, mulher de Alberto V, feito pelo pintor Hans Mielich entre 1552 e 1554. CANOVA, Giordana, In: MANZATO, Eugenio et al. **Paris Bordon...**, op. cit., p. 61.

21 Sobre a redução, Canova se baseia na comparação com uma gravura de 1884 em que o quadro foi reproduzido. A gravura revela que a tela era bem mais ampla e que havia uma cortina e uma pilastra à direita. CANOVA, Giordana M. In: MANZATO, Eugenio et al. **Paris Bordon...**, op. cit., p. 61.

propõe tratar-se dos retratos de Giovanni Bordon e Angelica; o pai oficial do pintor e a mãe. Para isso, Guidoni se baseia no detalhe do pequeno ramo de folhas que figura na orelha da jovem, o qual representaria uma planta de origem nórdica chamada *Angelica silvestris*. Já para a identificação do modelo masculino como Giovanni Bordon, o autor se baseia na comparação com a efígie de uma figura masculina no primeiro plano da pintura *Nascita di Paris*, de Giorgione<sup>22</sup>.

De qualquer forma, do ponto de vista estilístico, percebe-se agora um tom mais ostentoso, devido principalmente à ampliação do campo de visão do corpo do modelo. Há ainda, como destacou Guidoni, um ar pensativo na efígie do homem, como em muitos outros retratos de Bordon.

O *Retrato de Nikolaus Körbler* [Fig. 9], de 1532, é para Kultzen<sup>23</sup> um bom exemplo do contato de Bordon com a retratística nórdica. Na parte superior do quadro, à direita, observamos a inscrição: “NICOLAUS. KLORBLER. DA. IUDEMBURG. AMIRAGLIO. DI. CAROLO V.A. TUNISE. 1532”. E à direita, embaixo: “PARIS. Bordon. F; Anor 37”.



[Fig. 9] *Retrato de Nikolaus Klörbler*. Paris Bordon, 1532. Óleo s/ tela. 100 x 78 cm. Viena, Galeria Liechtenstein. Fonte: website do museu.



[Fig. 10] *Retrato de Hieronymus kraffter (?)*. Paris Bordon, 1540. Óleo s/ tela, 107x86 cm. Paris, Louvre. Fonte: Canova (1984)

Nessa obra, o alcance de visão do corpo do retratado é ampliado, seguindo a mesma tendência monumental do já mencionado retrato do *Joalheiro* de Munique [Fig. 8]. Porém, o tratamento minucioso da efígie do retratado, incluindo a roupa, e o olhar contemplativo sugerem de fato uma ligação com a retratística nórdica<sup>24</sup>. Segundo a descrição da obra, contida no *website* do Museu<sup>25</sup>, Klörbler provinha de uma família respeitada e próspera de mercantes de Judenburg e comercializava produtos cujo maior

22 Para o autor no *Joalheiro*, assim como nos *Amantes* da Pinacoteca di Brera de Milão, Bordon faz referência ao matrimônio dos pais. Sobre a obra de Giorgione rever nota 17.

23 Segundo o autor, o contato de Bordon com a retratística nórdica pode ter-se dado por intermédio de Christoph Amberger. Para mais informações, ver: KULTZEN, Rolf. *Relazione fra Paris Bordon e Christoph Amberger*. In: **Paris Bordon e Il suo...op. cit.**, p. 79-82.

24 Para mais informações sobre a obra: CANOVA, M. **Paris Bordon**, p. 15.

25 [http://www.liechtensteinmuseum.at/en/pages/artbase\\_main.asp?module=browsei&action=m\\_work&dang=en&sid=1084962&oid=W-1472004121953420142](http://www.liechtensteinmuseum.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browsei&action=m_work&dang=en&sid=1084962&oid=W-1472004121953420142).



centro distribuidor era Veneza. Em 20 de novembro de 1532, Carlos V o premiou pelos serviços prestados ao exército imperial, conferindo-lhe o título de nobreza. Considerando a justificativa da intenção comemorativa da obra fornecida pelo Museu Liechtenstein e corroborada pela inscrição e a data na obra, é curioso observar como o modelo abriu mão de uma pose mais rígida e orgulhosa, exibindo, ao contrário, certa complacência, que acompanha o olhar mais contemplativo. Nesse sentido, Canova (1964, p. 15) observa uma ligação com a pintura Lombarda<sup>26</sup>; especialmente na representação mais simples do modelo, retratado agora em sua realidade doméstica, ou seja, sem a ostentação heroica ou idealizante frequente na retratística veneziana.

Ainda no que tange a um contato de Bordon com a retratística nórdica, fornece-nos um testemunho ainda mais significativo o *Retrato de Hieronymus Kraffter (?)* [Fig. 10], datado de 1540 e conservado no Museu do Louvre.

O jovem homem, elegantemente vestido, está sentado diante de um exuberante fundo arquitetônico, que nos remete facilmente ao *Erasmus* de Hans Holbein. À esquerda há uma mesa na qual figuram uma tesoura e objetos de escritório<sup>27</sup>. Com um olhar atento e voltado para o espectador, ele parece oferecer uma carta. Canova (1964, p. 37) atesta a presença do “ar nórdico” na minúcia do acabamento do vestuário e no cuidado com os detalhes, bem como na caracterização psicológica e no uso do fundo arquitetônico. Ainda do ponto de vista estilístico, o retrato representa o amadurecimento de uma articulação do modelo no espaço, contando com o emprego do motivo arquitetônico, que caracteriza a maioria dos retratos de Paris da década de 1530, incluindo o *Cavaleiro* do Museu Liechtenstein [Fig. 11], datado de 1533-1534, *A Mulher com Menino*, do Hermitage [Fig. 12], datado de 1535 (aproximadamente), e o *Retrato de Alvise Contarini*, do Museu de Arte de São Paulo [Fig. 3], datado de 1535-1540 (FOSSALUZZA, 1985, p. 190).



[Fig. 11] *Retrato de Cavaleiro*. Paris Bordon, 1533-4. Óleo s/ tela. Viena, Galeria Liechtenstein. Fonte: website do museu.



[Fig. 12] *Mulher com menino*. Paris Bordon, 1535 aprox. Óleo s/ tela, 97x77 cm. São Petersburgo, Hermitage. Fonte: website do museu.

26 Documentos atestam a presença de Bordon em Milão em mais de uma ocasião. Ver: FOSSALUZZA, Giorgio, *Códice Diplomático Bordoniano*, em *Paris Bordon...op.cit*, 1984, p. 115-140

27 Inscrição à direita na pilastra: “[AE]TATIS SUAE \*ANN \*XXVII\*MDXXXX”. Ainda na pilastra, embaixo figuram um brasão e as iniciais “T. S.”. Para mais informações sobre a obra, ver especialmente; CANOVA, Giordana, *In: MANZATO, Eugenio et al. Paris Bordon...op.cit*, 1984, p. 68. Ver, ainda, texto de Andrew J. Martin em: AIKEMAN, Bernard (org.). *Renaissance Venice...op.cit*, p. 380.





[Fig. 13] *Jogadores de Xadrez*. Paris Bordon, 1550 aprox. Óleo s/ tela, 112x 181 cm. Berlim, Staatliche Museen. Canova (1964).

A tradicional identificação do retratado como Hieronymus Kraffter se baseia no nome inscrito na carta que se observa na mão do modelo. Andrew J. Martin<sup>28</sup> propõe uma nova identificação com base nas letras T. S., inscritas na pilastra. O autor sugere que Kraffter seria apenas a pessoa para quem a carta seria endereçada, e, portanto, as iniciais T. S. indicariam o verdadeiro retratado.

Pesquisando sobre os comerciantes de Augusta ativos em Veneza em 1540, Martin chegou ao nome de Tomas Stahel, cujo brasão familiar é muito semelhante ao representado no retrato do Louvre. Por outro lado, o autor sugere que Hieronymus Kraffter, que também mantinha relações comerciais em Veneza, poderia ter sido a ligação entre Bordon e Augusta, especialmente porque, para o autor, Bordon poderia perfeitamente ter produzido o retrato em Veneza e tê-lo enviado posteriormente a Augusta, uma vez que o intercâmbio cultural e comercial entre as duas cidades era muito intenso nesse período.

Dos retratos tardios de Paris Bordon, merece destaque o duplo retrato de *Jogadores de Xadrez*, do Staatliche Museu de Berlim, datado de 1550, aproximadamente<sup>29</sup> [Fig. 13]. Como observou Canova (1984, p. 92), a obra apresenta uma temática singular e constitui um dos momentos mais felizes da pintura de Paris Bordon; para além do gênero do retrato, incita-nos imediatamente a uma estimulante leitura iconográfica.

Do ponto de vista estilístico, observamos que o volume da efigie, em comparação com os modelos anteriores, agora não é tão acentuado (FOSSALUZZA, 1985, p. 198), e podemos notar ainda uma maior ostentação na representação do modelo, na relação da proporção entre os ombros e a cabeça. O fundo arquitetônico repete o esquema de muitas pinturas de Paris Bordon, incluindo *A Entrega do Anel ao Doge*. A paisagem pastoril à direita associa-se à paisagem idílica da *Vênus com Organista*, de Tiziano (do

28 MARTIN, Andrew J; In: AIKEMAN, Bernard (org.). *Renaissance Venice...op. cit*, p. 380.

29 Contém uma inscrição na parte inferior, ao centro: "O. PARIS BORDON". Para mais informações sobre a obra ver: CANOVA, M. Paris Bordon, p.74; CANOVA, Giordana M. Catalogo dei dipinti. In: MANZATO, Eugenio et al. *Paris Bordon...op.cit*, 1984, p. 92.

Museu do Prado), e da *Vênus* de Lambert Sutris (do Louvre), ambas do mesmo período dos *Jogadores de Xadrez* (CANOVA, 1984, p. 92).

Do ponto de vista de leitura iconográfica da obra, o jogo de xadrez é, sem dúvida, o protagonista. Para Gustavo Gentili, que escreveu um ensaio sobre a iconografia do quadro<sup>30</sup>, a analogia com o jogo de xadrez se dá tanto no campo moral e intelectual quanto no plano social e político (1985, p. 126). O autor encontra fundamento para seu ponto de vista na literatura: mais precisamente, em um tratado chamado *Libro di giuoco di scacchi*, escrito no século XIII pelo monge dominicano Jacobus de Cessolis. A obra foi impressa em Florença, em 1493 e em Veneza, em 1534, onde circulou largamente, podendo muito bem ter sido vista por Bordon ou por seu patrono. À parte a influência do tratado, Patrícia Fortini Brown lembra que o hábito de jogar xadrez era um passatempo já consagrado entre os aristocratas e apreciado especialmente pelo exercício das faculdades racionais (1997, p. 152).

É interessante ressaltar que, segundo Gentili, o tratado não é exatamente um manual de estratégias para o jogo, e na verdade o jogo de xadrez é apresentado como uma alegoria da vida política e civil, de um estado harmonicamente e hierarquicamente organizado, o que reforça a ideia de o próprio tabuleiro e suas peças constituírem uma metáfora da ordem estatal (GENTILI, 1985, p. 125).

O duplo retrato exhibe ainda uma série de elementos no plano de fundo que estão evidentemente ligados ao acontecimento do primeiro plano: os dois homens à esquerda engajados em uma conversa, com vestes aristocratas, sobre o chão quadriculado e ordenado do ambiente arquitetônico, que se relacionam à racionalidade do jogo de xadrez no primeiro plano e à ideia da ordem da vida civil e política. Os homens jogando cartas ao centro, em uma paisagem pastoril, por sua vez, contrastam com os hábitos mais sofisticados dos jogadores de xadrez e transmitem a ideia de hierarquia social.

Gentili propõe, no que concerne à identificação dos modelos, tratar-se de pai e filho. O homem de aparente meia-idade à direita exhibe uma expressão mais confiante, enquanto o jovem à esquerda exhibe uma pose pensativa. Para o autor, o “pai” estaria vencendo o jogo, e, portanto, a partida representaria um momento de instrução de pai para filho: o homem maduro que ensina ao jovem o respeito à razão e à experiência (1985, p. 125).

Trata-se, no caso dos *Jogadores de Xadrez*, de um retrato tardio de Bordon, que revela o caráter de seus retratos maduros, mais monumentais e mais ostentosos, e com um tipo de acabamento agora mais “solto” em relação aos precedentes. Pode-se pensar que essas características refletem uma maior proximidade dos retratos contemporâneos de Tiziano, especialmente caso se considere, como sugeriu Fossaluzza (1985, p. 184), a progressiva compreensão por parte de Bordon dos modelos tizianescos. Porém, mesmo nesse caso, como mostrou Canova (1964, p. 54), observa-se a atitude psicológica e mental dos modelos de Bordon.

Vale observar ainda que essa obra, assim como outras aqui apresentadas, revela a ligação de Bordon com uma clientela refinada e culta, que assim queria ser retratada.

30 GENTILI, Gustavo. De costumi degl'uomini et degli offitti de nobili: I giocatori de scacchi, la fonte, l'allegoria. In: **Paris Bordon e il Suo...** op. cit, p. 125.

A temática dos *Jogadores de Xadrez* demarca a origem social dos retratados, assim como o fazem a veste refinada do *Cavaleiro de Toronto* [Fig. 5] e a pose orgulhosa do *Cavaleiro de Viena* [Fig. 11]. Ademais, como podemos observar em muitos dos retratos de Bordon e, em especial, no *Retrato de Alvise Contarini* [Fig. 3], do MASP, esses homens estão representados como seres reflexivos e, muitas vezes meditados<sup>31</sup>, uma fórmula que agradava ao pintor e que, como afirmou Castelnovo (2006, p. 63), também agradava à aristocracia, desejosa de demonstrar a própria sensibilidade e a própria cultura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS:

- AIKEMAN, Bernard; BROWN, Bervely Louise (orgs.). **Renaissance Venice and the North: Cross-currents in the Time of Durer, Bellini and Titian**. Londres, Thames and Hudson, 1999.
- BAILO, Luigi; BISCARO, Girolamo. **Della Vita e delle Opere di Paris Bordon**. Treviso, Tipografia de Luigi Zoppelli, 1900.
- BROWN, Patrici Fortini. **Art and life in Renaissance Venice**. Nova York, Harry N. Abrams, 1997.
- CANOVA, Giordana M. **Paris Bordon**. Veneza, Alfieri, 1964.
- CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana: ensaios de história social da arte**. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- FOSSALUZZA, Giorgio. Qualche Recupero al Catalogo Rittrattistico del Bordon. *In: Paris Bordon e il Suo Tempo* (Atti del Convegno Internazionale di Studi). Treviso, 1985, p. 183-202.
- LONGHI, Roberto. **Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana**. Florença, Sansoni, 1946.
- PALLUCCHINI, Rodolfo. **Tiziano**. Florença, G. C. Sansoni, vol. 1, 1969.
- PARIS BORDON: Catalogo della mostra tenuta nel salone Del Trecento di Treviso**. Milão, Electa, 1984.
- PARIS BORDON e il Suo Tempo**. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Treviso 28-30 de outubro, 1985, Treviso, Canova Società Libreria Editrice, 1987.
- PEDROCCO, Filippo. **Titien**. Trad. Marie G. Gervasoni. Milão, Liana Levi, 2000.
- POPE-HENNESSY, John. **The Portrait in the Renaissance**. Nova York, Bollingen Foundation/ Pantheon Books, 1963.
- VALCANOVER, Francesco. **L'Opera Completa di Tiziano**. Milão, Rizzoli, 1969.
- VASARI, Giorgio. **Le Vite: dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Roma, Newton Compton, 2007.

sites:

<<http://www.liechtensteinmuseum.at>>

31 Tomo emprestadas as palavras de Castelnovo em: CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana: ensaios de história social da arte**. Trad. Franklin de Mattos. 2006, p.63

## MONVOISIN NO SALON DE 1859: ÍNDIOS, MISTIÇAGEM E PESSIMISMO<sup>1</sup>

Maraliz de Castro Vieira Christo<sup>2</sup>

Palavras-chaves: Raymond Monvoisin; Indigenismo; Caupolicán

Instigada pelo tema de nosso encontro, envolvendo arte e fronteiras, interrogo-me sobre três quadros expostos no *Salon* de Paris de 1859, produzidos por Raymond Monvoisin (1790-1870). Depois de viver quatorze anos no Chile, que imagem o artista francês apresentou da América Latina?

A escassa biografia de Monvoisin salienta a trajetória de um pintor de sólida formação<sup>3</sup> que, embora tenha conseguido prêmios e certa notoriedade na corte de Luís XVIII e Luís Felipe I, não se sentia suficientemente reconhecido, a ponto de abandonar Paris e buscar fama na América Latina.

No Chile, Monvoisin estabeleceu ótimo relacionamento com a elite local, ávida de ser representada, realizando mais de 300 retratos entre 1843 e 1857, a começar pelo retrato do General D. Manuel Bulnes, presidente do país.

Em 1858, Monvoisin retornou definitivamente à França e participou do *Salon* de Paris de 1859. Na publicação explicativa das obras do Salon, constam as telas: Casal paraguaio; Caupolican, chefe dos araucanos, prisioneiro dos espanhóis e Uma chilena prisioneira dos índios nas costas da Araucania.

*“Monvoisin (Raymond-Auguste-Quinsac), né à Bordeaux (Gironde), élève de Pierre Guérin. Méd. 1<sup>re</sup> cl. (Histoire) 1831 – [EX]. Quai Conti, 9.  
2194 – Deux époux du Paraguay.*

Après avoir eu leurs enfants massacrés par les Indiens des Pampas (République Argentine), ils sont obligés de fuir leurs ennemis.<sup>4</sup>

**2195 – Caupolican, chef des Araucaniens, prisonnier des Espagnols.**

... Sa femme, apprenant qu’il s’était laissé prendre au lieu de périr en se défendant, s’élança à sa

<sup>1</sup> O presente texto foi escrito com base em pesquisa realizada durante o período de pós-doutoramento, desenvolvido com o apoio da CAPES e da FAPEMIG.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutora em História pela UNICAMP. maraliz@acessa.com

<sup>3</sup> Estudou na École des Beaux-Arts de Bordeaux, sua cidade natal, e na École des Beaux-Arts de Paris, onde frequentou o atelier de Pierre Narcisse Guérin.

<sup>4</sup> Após terem os filhos massacrados pelos índios dos Pampas (República Argentina), foram obrigados a fugir dos inimigos. Tradução livre da autora.

rencontre et lui présente son fils : Tiens, dit-elle, voici ton enfant, je te le rends ; je ne puis ni ne veux prendre soin du fils d'un lâche !<sup>5</sup>

**2196 – Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie**

(Amérique du Sud).

*Nota. Ce tableau ne sera exposé qu'après l'ouverture de Salon.*<sup>6</sup>

As telas expostas apresentam grande unidade. Todas enfocam a tensão entre brancos e índios na região araucana, tendo como centro crianças e mulheres.



[Fig. 1] Raymond Monvoisin, *Los refugiados del Paraguay*, 1859. Reproduzido em: JAMES, David. Monvoisin. Buenos Aires: Emecé Editores, 1949.



[Fig. 2] Raymond Monvoisin, *Elisa Bravo en cautiverio*, c. 1858. Óleo s/tela, 176 x 130 cm., Museo O'Higiniano Y Bellas Artes de Talca, Chile.

Com título próximo ao exposto em Paris, *Deux époux du Paraguay*, conhecemos três obras de Monvoisin. *Esposos paraguayos*, óleo pintado em 1842, pertencente, em 1948, à coleção de Antonio Santamarina, em Buenos Aires, reproduzido no livro de Sola e Gutierrez<sup>7</sup>. É retrato de casal com roupas típicas, contra céu ligeiramente nublado. Apesar de sérios, os personagens não aparentam ter passado pela experiência do assassinato dos filhos pelos índios, principalmente a mulher, mais idealizada, sem tensão. Há, no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, uma aquarela idêntica ao óleo, datada de 1859, intitulada *Matrimonio paraguayo*, reproduzida no livro de Ana Francisca Allamand<sup>8</sup>, e, por fim, *Los*

5 ... Sua mulher, percebendo que ele se deixara prender em lugar de perecer defendendo-se, atira-se a ele e lhe apresenta o filho: Olha, diz ela, eis tua criança, eu a entrego a ti; não posso e nem quero ocupar-me do filho de um covarde! Tradução livre da autora.

6 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure et architecture exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1859.* Ministère de la Maison de L'Empereur. Direction générale des Musées Impériaux. Exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1859. BNF.

7 SOLA, Miguel e GUTIERREZ, Ricardo. *Raymond Quinsac Monvoisin, su vida y su obra en America.* Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1948.

8 ALLAMAND, Francisca. *Pintura chilena del siglo XIX, Raimundo Monvoisin, retratista neoclásico de la elite romántica.* Santiago de Chile: Origo Ediciones, 2008.



*refugiados del Paraguay*, reproduzida no livro de David James<sup>9</sup> [Fig. 1]. Também datada de 1859, esta última obra representa o mesmo casal das duas anteriores, com pequenas, porém, significativas diferenças: maior tristeza nos semblantes, céu mais agitado, mulher de perfil olhando para o horizonte, e o homem que deixa de ter na mão o tradicional chimarrão para segurar o que aparenta ser uma espada, da qual vê-se apenas o punho, levemente sustentado pelos dedos, num profundo sentimento de impotência. Monvoisin transformou um estudo de tipos locais em quadro de maior carga dramática, principalmente pela explicação que o acompanha.

A tela *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie (Amérique du Sud)* [Fig. 2] refere-se ao rapto de mulheres brancas pelos indígenas, tema de longa tradição literária e pictórica no Chile e Argentina<sup>10</sup>. Em 1612, Ruy Diaz de Gusmán, nascido na América espanhola e mestiço, escreveu a *História del descubrimiento, conquista y población del Rio de la Plata*, que circulou com o nome de *La Argentina manuscrita*, onde narra a conquista do ponto de vista espanhol, expondo o mal-estar com a mestiçagem. No texto, quase autobiográfico, Gusmán insere o personagem ficcional Lúcia Miranda, esposa de um conquistador espanhol, raptada pelos índios. O episódio define o espaço americano como próprio dos conquistadores e o índio como violador das fronteiras, invertendo a situação vivenciada pelos povos americanos: usurpação, escravidão e morte. Nos séculos XVII e XVIII, vários cronistas jesuítas se referiram à história de Lúcia Miranda como um mito de origem da discórdia entre conquistadores e índios<sup>11</sup>.

Embora o texto de Gusmán nunca tenha deixado de circular, a obra só foi publicada em 1836. No ano seguinte, o escritor argentino Esteban Echeverría edita o poema épico *La cativa*, parte do livro *Rimas*, com grande repercussão. A resistência indígena implicava no ataque às vilas e, por vezes, no rapto de mulheres, cujas histórias difundiam-se pela tradição oral e, posteriormente, pela imprensa. Ficção e realidade se fundiram, produzindo-se um vasto conjunto de textos estimuladores do imaginário<sup>12</sup>.

Rugendas conheceu o poema de Echeverría e produziu cerca de vinte e cinco obras sobre o rapto de mulheres por índios, mesmo após ter regressado à Alemanha. Importante ressaltar que, no século XIX, grande parte dos raptos já não eram realizados por indígenas, mas por bandoleiros, a exemplo do rapto de Trinidad Salcedo; entretanto, as representações insistiam na dicotomia branco/índio e civilizado/bárbaro.

Monvoisin pintou dois quadros sobre o tema das cativas brancas, ambos relacionados a um fato verídico, o naufrágio do veleiro denominado *Jovem Daniel*, ocorrido em 1849, na costa de Puancho. Os naufragos, em torno de trinta pessoas, conseguiram salvar-se, porém foram mortos pelos índios. Dentre eles estava Elisa Bravo, que teria sido poupada e tomada por esposa pelo cacique Curin, embora

9 JAMES, David, *Monvoisin*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1949.

10 Vale lembrar a também longa tradição de se representar o rapto de mulheres nas artes plásticas, a exemplo do rapto de Europa, de larga iconografia desde Pompéia.

11 IGLESIA, Cristina. "La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera". In: *La violencia del azar*. Ensayo sobre literatura argentina. Buenos Aires, FCE, 2002, p. 23-38.

12 COSTA, Laura Maloseti. "Buenos Aires-Chicago: La vuelta del Malón". In: *Los primeros modernos*. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, p. 239-285.

várias expedições de resgate enviadas pelo Estado e pela família não a encontrassem<sup>13</sup>. No primeiro quadro<sup>14</sup>, o artista mostra Elisa, em meio ao bater das ondas na praia, desesperada, tentando proteger os filhos, ameaçados pelos índios agrupados em torno dela; no segundo<sup>15</sup>, retrata Elisa melancólica, sentada, com duas crianças mestiças ao colo, observada pelo cacique, trajado como camponês, diante de uma casa de madeira, e por duas mulheres sentadas na penumbra. Os dois trabalhos foram xilogravados por Augusto Trichon, famoso gravador, nascido em Paris no início do século XIX<sup>16</sup>. Igualmente a imagem de Elisa circulou em litografia, algumas vezes em cores. Elisa com os filhos mestiços foi a obra exposta por Monvoisin no *Salon* de Paris, ao lado do casal de paraguaios e de Caupolicán.

Caupolicán era líder dos mapuche, que viviam nos territórios hoje conhecidos como Chile e Argentina. Bravamente resistiu aos avanços dos colonizadores, porém, traído, foi capturado após a Batalha de Antihuala, em 5 de fevereiro de 1558, e executado pelos espanhóis, por empalamento. Sua luta foi tema do poema épico *La Araucana*, do espanhol Alonso de Ercilla y Zuñiga (1533-1594). Ercilla, de origem nobre, passou a juventude a serviço de Carlos V, acompanhando o príncipe Felipe em viagens por outros estados do império. Em 1555, vai para o Peru e segue García Hurtado de Mendoza, recém-nomeado Governador e capitão-general do Chile, nas batalhas contra os sublevados araucanos, tornando-se testemunha da morte de Caupolicán. Em seu poema, Ercilla canta a guerra, exaltando o povo a quem combate, deixando claro a admiração pelo amor dos índios à terra e à liberdade.

A existência do poema épico *La Araucana* do espanhol Alonso de Ercilla possibilitou que, por algum tempo, heróis da resistência mapuche contra os espanhóis no século XVI, como Lautaro, Caupolicán e Galvarino, fossem reconhecidos após a independência chilena. Entretanto, o agravamento dos conflitos de fronteira e as campanhas militares de extermínio, levadas a efeito de 1860 a 1865, tanto do lado chileno (chamada de “Pacificação da Araucânia”), como do lado argentino (“a conquista do deserto”), desencadearam um processo de desconstrução dos antigos líderes mapuche, cantados em *La Araucana*. Benjamín Vicuña Mackenna, destacado liberal e membro da elite progressista chilena, por exemplo, por várias vezes se pronunciará contra o mito construído por Ercilla. Em sua obra *Lautaro y sus tres campañas contra Santiago. 1553-1557*, de 1876, Mackenna ambicionava reconstituir a verdade histórica escrevendo: *vamos a ver a Lautaro presentarse genuinamente bárbaro, cruel, ebrio, falso y hasta traidor; es decir, indio araucano en toda la extensión de los defectos de su raza*.<sup>17</sup>

Claudio Cifuentes Aldunate, em artigo de abordagem semiótica, fixa em cinco etapas a evolução do personagem de Caupolicán e correspondentes representações: 1. Unidade dual. Força corporal e inteligência a serviço do povo. Vencedor, famoso e em equidade de papel com Carlos V. 2. Desintegração de sua imagem. Unidade dual de força e inteligência a serviço de si mesmo. Perdas bélicas, de prestígio e

13 SOLA, op. cit., p. 41-42.

14 Monvoisin, *El naufragio del joven Daniel*, 1859. Óleo s/tela, 176 x 130, Museo O'Higiniano Y Bellas Artes de Talca, Chile.

15 Monvoisin, *Elisa Bravo en cautiverio*, c. 1858. Óleo s/tela, 176 x 130, Museo O'Higiniano Y Bellas Artes de Talca, Chile.

16 SOLA, op. cit., p. 41-42.

17 MACKENNA, Benjamín Vicuña, *Lautaro y sus tres campañas contra Santiago. 1553-1557. Estudio biográfico según nuevos documentos*. Santiago: Impr. de la Librería del Mercurio, 1876, p. 6.

de fama. 3. Restabelecimento parcial de sua imagem através da eloquência e sagacidade. 4. Desintegração total de sua imagem na perseguição e prisão. 5. Recuperação de sua integridade através do batismo e morte. Valente, temido e digno, é executado com o atributo cristão que lhe faltava.<sup>18</sup>

Monvoisin lê *La Araucana*, mas não enfatiza a coragem do líder mapuche nas batalhas ou na morte, não explora a relação conquistador-conquistado. O pintor fixa-se na reação da esposa do herói, Fresia, ao vê-lo prisioneiro. Momento, segundo Claudio Aldunate, de total desintegração do personagem.

O artista realizou duas versões para a captura de Caupolicán. A primeira [Fig. 3] fora encomendada por Manuel Solar Gorostiaga, em 1853, juntamente com a tela *La abdicación de O'Higgins*<sup>19</sup>. O biógrafo de Monvoisin, James David, informa que o tema teria sido sugerido pelo historiador e político Miguel Luis Amunátegui (1828-1888).<sup>20</sup> No século XX, o quadro esteve na sala de jantar da fazenda Santa Corina, de propriedade da família Riesco Jaramillo, até o começo da década de 1970<sup>21</sup>, quando passou ao estado chileno e tornou-se conhecido.



[Fig. 3] Raymond Monvoisin, *La captura de Caupolicán*, 1854. Óleo s/tela, 297 x 386 cm., Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.



[Fig. 4] Raymond Monvoisin, *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles*. Óleo s/ tela, 226 x 281 cm., Colección Museo O'Higiniano y Bellas Artes de Talca, Chile.

A segunda versão<sup>22</sup> [Fig. 4], a que nos interessa nessa comunicação, hoje no museu de Talca, foi realizada para ser exposta no *Salon* de Paris de 1859, onde recebeu a terceira medalha. A visão de um desacreditado Caupolicán foi posteriormente oferecida à venda ao governo do Chile, que entre 1860 e 1865 desencadeara a “Pacificação da Araucânia”.

Na tela parisiense a ação concentra-se no primeiro plano. Ao centro, Caupolicán encontra-se atado, deitado sobre uma espécie de liteira colocada ao chão, rodeado por vários índios, também

18 ALDUNATE, Claudio Cifuentes, «Caupolicán: creación y recreaciones de un mito», *Noter og kommentarer fra Romansk Institut. Odense Universitet*, 1982, núm. 53, p. 64.

19 Monvoisin, *La abdicación de O'Higgins*, 1855, hoje perdido. Reproduzido em: SOLA, Miguel, GUTIERREZ, Ricardo. *Raymond Quinsac Monvoisin, su vida y su obra en America*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1948.

20 JAMES, David. *Monvoisin*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1949, p. 89. Miguel Luis Amunátegui publicaria em 1862, *Descubrimiento i conquista de Chile*, e, em 1882, *Vida del jeneral don Bernardo O'Higgins : (su dictadura, su ostracismo)*.

21 Agradecemos a Juan Manuel Martínez, pesquisador do Museo Histórico Nacional de Santiago, as informações sobre esse quadro.

22 Monvoisin, *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles*. Óleo sobre tela, 226 x 281 cm., Colección Museo O'Higiniano y Bellas Artes de Talca.

prisioneiros, enquanto, do lado esquerdo, sua mulher lhe estende os braços com o filho. Os espanhóis mal aparecem, situados atrás dos índios, sugeridos pelo movimento vertical das lanças e de um crucifixo, embora duas cabeças sejam visíveis, a de um soldado e a de Ercilla. Ao fundo, montanhas banhadas pela luz, possivelmente do entardecer.

No poema, Fresia se revolta contra Caupolicán, por se deixar capturar vivo, e atira-lhe a criança que carrega, se recusando a ser mãe do filho de um covarde.

*“¡Ay de mi! ¡Cómo andaba yo engañada  
con mi altiveza y pensamiento ufano,  
viendo que en todo el mundo era llamada  
Fresia, mujer del gran Caupolicano!  
Y agora, miserable y desdichada,  
todo en un punto me ha salido en vano,  
viéndote prisionero en un desierto,  
pudiendo haber honradamente muerto.  
(...)”*

*“Toma, toma tu hijo, que era el ñudo  
con que el lícito amor me había ligado;  
que el sensible dolor y golpe agudo  
estos fértiles pechos han secado:  
cría, críale tú, que ese membrudo  
cuerpo en sexo de hembra se ha trocado;  
que yo no quiero título de madre  
del hijo infame del infame padre”*

*Diciendo esto, colérica y rebiosa  
el tierno niño le arrojó delante,  
y con ira frenética y furiosa  
se fue por ora parte en el instante. (...)”<sup>23</sup>*

Ao representar este momento do poema, o artista reduz a cena a um problema doméstico, concentrando o espectador na tensão existente entre o casal mapuche.

No quadro, o gesto de Fresia provoca nos araucanos visível constrangimento; apenas o soldado espanhol a olha diretamente e Ercilla, de soslaio. O artista compôs uma forte diagonal, que leva o observador do tronco de árvore quebrado, símbolo da morte, aos braços estendidos da esposa

<sup>23</sup> La Araucana, canto XXXIII.

e a Caupolicán, que desvia o rosto e abaixa o olhar. A ação da mulher contrasta com a imobilidade de Caupolicán, tornando-a, além de física, moral. É Fresia, não os conquistadores, que faz de Caupolicán um derrotado.

O perfil, os cabelos, o brinco, o colo à mostra e o gesto de Fresia com o filho em muito lembram a Medeia, pintada em 1838, por Delacroix, antigo colega de Monvoisin no atelier de Guerin, em Paris. Transmutada em Medeia, Fresia se universaliza.

Fresia, por ser a única que detém a ação, rouba a cena de Caupolicán; entretanto, Monvoisin cria um sutil dilema para o observador, incidindo maior luminosidade sobre o peito desnudo e atlético de Caupolicán. Semelhante procedimento chama a atenção para a sensualidade existente em torno do líder mapuche, representado sem nenhuma característica étnica, não evidenciando o olho cego<sup>24</sup>, ostentado beleza ocidental, deitado na liteira, forrada com exótica pele de felino, ladeado por duas jovens<sup>25</sup>; talvez alusão à poligamia em que viviam os mapuche. Este grupo estimula a fantasia do observador que, abstraindo-se do drama a sua volta, poderá transferir os três personagens para uma situação de alcova, convidativa a jogos amorosos. Este pensamento torna ainda mais aflitiva a condição de Caupolicán; amarrado, incapaz de transformar sua potência em ato, de tocar as jovens, que, por sua vez, mesmo não tendo as mãos atadas, igualmente não podem tocá-lo, entrelaçando os dedos. Lembremo-nos que, nesse momento, segundo o poema de Ercilla, Fresia lhe está dizendo: “ese membrudo cuerpo en sexo de hembra se ha trocado”<sup>26</sup>.

A tela pintada na França contrasta, e muito, com a primeira versão da prisão de Caupolicán, executada no Chile em 1854, hoje exposta no Museu Histórico Nacional de Santiago<sup>27</sup>. Apesar de assinada pelo artista, apresenta composição e técnica inferiores, sugerindo pouco empenho do pintor; vale lembrar que, concomitantemente, o artista realizava outra obra de grande formato, *La abdicación de O'Higgins*.<sup>28</sup> Na composição chilena, Caupolicán está de pé, com mãos atadas às costas, entre índios e espanhóis, enquanto Fresia, de joelhos, em primeiro plano, com o filho já no solo, executa um gesto de dor, ao colocar a mão direita sobre a cabeça, e de repulsa, ao estender o braço esquerdo com a palma da mão em direção a Caupolicán. Na tela parisiense, Monvoisin surpreende ao inverter as posições de Fresia e Caupolicán, colocando-o em posição inferior à esposa, ou seja, deitado e imóvel, a seus pés.

O conjunto dos três quadros, expostos por Monvoisin no *Salon* de 1859, revela a existência de três casais, recordando antigas pinturas de castas do período colonial: um casal branco, entristecido e

24 Alonso Ercilla destaca seu problema de visão, no Canto II: “... tenía un ojo sin luz de nacimiento/ como un fino granate colorado,/ pero lo que en la vista le faltaba,/ en fuerza y esfuerzo le sobra”. ERCILLA, Afonso, *La Araucana*. 3 ed., Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 2005, p. 38.

25 Alonso Ercilla apresenta Caupolicán prisioneiro de forma bem diversa, mostrando-o atado aos outros índios, sem nenhum privilégio: “... quando la triste Palla descubriendo/ al marido que preso iba adelante,/ de sus insignias y armas despojado,/ en el montón de la canalla atado,/...” Idem, p. 226.

26 Tradução livre da autora. “esse robusto corpo em sexo feminino se transformou”

27 Monvoisin, *La captura de Caupolicán*, 1854. Óleo s/tela, 297 x 386 cm., Museo Histórico Nacional de Chile.

28 Josefina de la Maza Chevesich, em artigo ainda inédito, intitulado *Llevando la luz al país de los ciegos, la llegada de Raymond Q. Monvoisin a Chile en 1843*, ressalta exatamente essa variação qualitativa da obra de Monvoisin.



impotente face ao massacre dos filhos pelos índios; um casal mestiço, composto por um cacique assassino, travestido de camponês, e uma mulher branca raptada, violentada, mãe de mestiços; por fim, um casal indígena, composto por um líder covarde e uma mulher vingativa, mãe desnaturada.

Depois de longo convívio com a elite chilena, de ser visto por esta como agente de civilização, Monvoisin, de volta a Paris, não exibirá as potencialidades de um jovem país. Pelo contrário, o artista explorou o exótico e apresentou o povo americano com extremo pessimismo, impedindo qualquer leitura positiva da América Latina.

## OS NOVOS MUSEUS E A ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE

Marcel Ronaldo Morelli de Meira<sup>1</sup>

Palavras-chave: novos museus, arquitetura, estética contemporânea, experiência da pós-modernidade.

De acordo com a convenção da crítica, a “cultura dos museus” teve início em 1977, com a inauguração do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou (o Beaubourg), em Paris, consolidando-se com a filial do Museu Guggenheim, na cidade de Bilbao, em 1997, do arquiteto Frank Gehry, e atingindo sua nova fase de expansão ao Oriente, nos anos 2000, com os projetos de franquia do Beaubourg, em Xangai, na China, e do Novo Louvre, em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes, com inaugurações previstas para 2010 e 2012. Para alguns autores, a eclosão dos museus pode ser considerada como sintomática da cultura ocidental dos anos 80, na qual os freqüentadores das exposições passaram a procurar cada vez mais experiências ligadas as chamadas diversões de massa, ao invés da “apropriação meticulosa” de conhecimento cultural.<sup>2</sup> O papel assumido pelos museus passou então a ser progressivamente maior na economia das cidades, fazendo com que o sucesso rentável de qualquer cidade passasse a depender substancialmente dos atrativos de seus museus.

Para Otilia Arantes, os novos museus se colocaram como um autêntico emblema das políticas de animação cultural produzidas pelos Estados capitalistas ocidentais, “no intuito de criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública”.<sup>3</sup> Nesse processo, é como se as novas responsabilidades econômicas estivessem devolvendo aos indivíduos a “cidadania”, através de atividades “lúdico-culturais” patrocinadas pelas grandes empresas. Os novos museus se apresentam, segundo a autora, como “sucedâneos de uma vida pública inexistente”.<sup>4</sup> Segundo Arantes, no atual estágio do capitalismo a indústria cultural entrou em seu período “soft” ou “pós-industrial”, pois se pensarmos no que foi a indústria cultural dos anos 50 e 60

1 Programa de Pós-Graduação em Filosofia - Universidade de São Paulo. Bolsista CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

2 HUYSSSEN, Andreas. “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”. In: \_\_\_\_\_. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, p. 224.

3 ARANTES, Otilia. “Os novos museus”. In: \_\_\_\_\_. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 231-46, 1993, p. 240.

4 *Ibidem*, p. 241.

veremos que o processo se inverteu, pois à “desestetização da arte”, proposta pela vanguarda, segue-se “um momento complementar de estetização do social, visível no amplo espectro que vai dos museus de fine artes aos museus de história da vida quotidiana”.<sup>5</sup>

O contraponto mais imediato à fruição nos novos museus é a “experiência contraditória” do museu moderno que, segundo Arantes, se coloca como “cenário absolutamente neutro, concebido para favorecer a contemplação da obra enquanto experiência individual”. A abolição da experiência estética entre o visitante e a obra de arte, proposta pelo museu moderno, resolveu-se num “fetiche invertido”, pois enquanto “cultura do recolhimento administrada como um descartável”. O efeito “dessacralizador” proposto pela arquitetura moderna acabou então esbarrando na lógica da cultura administrada enquanto bem de consumo, colocando a arquitetura em chave publicitária. A partir daí, ocorreu cada vez menos uma “reorganização funcional” do espaço, nos termos colocados pelo Movimento Moderno, e muito mais uma “simbolização” desse novo espaço. Isto porque, o que está sendo posto em promoção é a própria cidade, que só se vende se for devidamente acompanhada de uma política de “image-making”.<sup>6</sup> A cultura, “cujo consumo, na forma de refinamento artístico ostensivo”, acabou sendo a melhor garantia para que o “clima dos negócios” seja favorável. Segundo Arantes, esse planejamento de “gentrificação” das cidades pode ser observado, a princípio, através do exemplo dos grandes projetos de edifícios culturais promovidos pelo governo de François Mitterrand, no contexto do neoliberalismo e do desmanche do Estado. O que significa que a renovação de Paris não partiu de um planejamento estratégico, mas do princípio de se fazer a cidade mediante “show-cases”.<sup>7</sup>

Daí a necessidade de se espelhar no exemplo de Paris, tal como fez Bilbao que, conforme Arantes, se colocava como uma “cidade degradada” por uma década de desindustrialização, até o momento em que o diretor da Fundação Guggenheim conseguiu um acordo com o prefeito da cidade para a construção de um edifício que pudesse identificar Bilbao, tal como Sidney pelo seu teatro Ópera. O resultado foi o museu projetado pelo arquiteto Frank O. Gehry, “uma extravagante flor metálica de 200 milhões de dólares (entre construção, franquia e acervo), mais de 30.000 m<sup>2</sup>, 70 m de altura, a emergir do rio Nérvio”, com o objetivo de exponenciar a oferta cultural da cidade.<sup>8</sup> O último projeto de Gehry para o Guggenheim é a nova filial do museu em Abu Dhabi, capital dos Emirados Árabes. De acordo com Pedro Arantes, nessa obra, Gehry teria trabalhado sem qualquer restrição orçamentária, com o objetivo de superar Bilbao, segundo a solicitação de Thomas Krens, executivo do museu, e dos “magnatas do petróleo”. De acordo com Arantes, o projeto se caracteriza por uma “repetição das fórmulas desconstrucionistas anteriores, mas em escala muito superior”, participando da transição da renda petroleira para as novas formas de renda, tais como “parques temáticos, hotéis espetaculares, novos museus de grife, ilhas da fantasia, centros financeiros de lavagem de dinheiro etc”.<sup>9</sup> Essa é, segundo

---

5 *Ibidem*.

6 *Idem*, “Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas”. n: \_\_\_\_\_; VAINER, Carlos.; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando conceitos*. Petrópolis: Vozes, p. 11-74, 2000, p. 17.

7 *Ibidem*, p. 48.

8 *Ibidem*, p. 59.

9 ARANTES, Pedro F. “O grau zero da arquitetura na era financeira”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 80, p. 175-195, mar. 2008, p. 191.

o autor, a outra face dessas obras - a “extração bruta de mais-valia”, pois conforme argumenta: “os canteiros de obras nos Emirados [...] são verdadeiros campos de trabalho semi-escravo, povoados por imigrantes desprovidos de direitos e qualquer proteção trabalhista ou sindical”.<sup>10</sup>

Nesse sentido, poderíamos compreender a proliferação dos museus como decorrência da generalização estética na dita pós-modernidade, o que significa que o projeto de “democratização cultural” teria se resolvido, porém num sentido contrário ao visado pelas vanguardas, no Beaubourg e, por conseguinte, na “cultura dos museus” - na inviabilização de qualquer relação contemplativa com as obras expostas, ou mesmo na abolição da concepção de museu enquanto lugar destinado à recepção orientada para a prática viva, tal como sugeriu Habermas em sua defesa do projeto da modernidade. Se determinados artistas de vanguarda decretaram a morte da arte buscando uma “estetização do mundo”, que se pautava no “baralhamento entre arte e vida”, por outro lado, esse “consumo cultural extravagante”, sintomático nos novos museus, acabou produzindo a “estetização do social”.<sup>11</sup> Em resumo, significa que a própria “realidade histórica” teria refutado o “sonho modernista” da Gesamtkunstwerk - da vida como obra-de-arte-total, no sentido romântico. Esse estado de “estetização do real”, em que a arte passaria a ser realizada na própria vida, teria então se cumprido numa direção oposta, enquanto renúncia da arte em transformar a realidade. É, portanto, o triunfo de uma estética difusa, apaziguada, conciliatória, denominada por Jameson como hedonismo estético contemporâneo.

Comentando a inauguração do Beaubourg, Jean Baudrillard diagnosticou uma nova modalidade de fruição das obras: “As pessoas tem vontade de pegar tudo, pilhar tudo, comer tudo: Ver, decifrar - contemplar - aprender não as atinge”.<sup>12</sup> O sucesso do Beaubourg seria então aparente, na medida em que essa “invasão já não tem qualquer medida comum com o que se propunha como cultura enquanto “lugar de segredo, de sedução, de iniciação”, de “uma troca simbólica restrita e altamente ritualizada”.<sup>13</sup> É, portanto, o mesmo que sua “negação radical, no seu excesso e no seu próprio êxito”.<sup>14</sup> A aposta no valor de exibição da arte no museu teria então contribuído para a “implosão do social” e para o “desaparecimento da cultura”. No Beaubourg, visto por Baudrillard, não apenas a inflação das obras provoca a deflação de sentido, mas os próprios visitantes dissolvem-se na multidão que impossibilita qualquer tipo de recolhimento diante das obras. Isto porque, para Baudrillard, a arte é atingida pela mesma perda de valores, e pela mesma perda de “transcendência”, sendo a “hipervisibilidade” um modo característico de extinção do olhar.<sup>15</sup> A chamada “desmaterialização da arte” é nada mais do que a materialização da estética por toda parte sob uma forma operacional, colaborando para o seu próprio desaparecimento. De modo que toda a arte contemporânea tenta refazer-se na “simulação”, o que indica, segundo Baudrillard, que ela irá desaparecer completamente, “deixando o espaço para o imenso museu artificial e para a publicidade desenfreada”.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> FABBRINI, Ricardo. “A fruição nos novos museus”. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n. 19, jan./jun. p. 245-268, 2008, p. 255.

<sup>12</sup> BAUDRILLARD, Jean. “O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão”. In: \_\_\_\_\_. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’água, p. 81-101, 1991. p. 92.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>15</sup> *Idem*. “A arte da desapareição”. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 129.

<sup>16</sup> *Idem*. “A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos”. Campinas: Papirus, p. 21-26, 1990, p. 24.

Para Fredric Jameson, a partir da década de 70, começou a se desenvolver uma arte pós-utópica, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que ela não se voltava mais para o futuro. O modernismo foi então se exaurindo e perdendo seu ímpeto transformador, convertendo-se em formas artísticas lúdicas, vazias, auto-referentes e, por conseqüência, esvaziadas de todo poder de negatividade. Para Jameson, a obra de arte se transformou em imagem na pós-modernidade, sendo, portanto, inútil esperar dela alguma forma de negação à lógica de mercadorias, já que toda beleza tornou-se “meretrícia”, e todo apelo a ela uma “manobra ideológica”, e nunca um “recurso criativo”.<sup>17</sup> Para sair dessa condição hedonista é necessário que a arte produza algum tipo de relação com o moderno que, sem recair num “apelo nostálgico”, nem num “repúdio simplista”, poderia nos auxiliar a recuperar algum “senso de futuro”, ou mesmo de “mudança genuína”.<sup>18</sup>

Na compreensão de Jürgen Habermas, a confiança que envolveu os arquitetos do início do século XX no poder emancipatório da arte se esgotou com o fim das vanguardas, considerando que o fim do ideário da modernidade resultou no apagamento de qualquer exterioridade à forma artística. Destituída de sua função utópica, a arquitetura, para Habermas, teria se distanciado de tal modo da “práxis” que seus efeitos não mais poderiam ser aproveitados para o “mundo da vida”, no sentido de uma “reconfiguração da existência”. Esse estado de estetização do real, ou da arte realizada na vida, teria então se cumprido de maneira paradoxal após as vanguardas enquanto “generalização do estético”, que foi também denominado por Jameson como a “expansão do cultural”.<sup>19</sup> Nos termos de Habermas, nas diferentes vertentes da arquitetura “pós-moderna” - no “neo-historicismo”, de Hans Hollein ou Robert Venturi; na “arquitetura teatralmente ultra-moderna”, de Peter Eisenman ou de Michael Graves; ou ainda, na “arquitetura ecológica” ou “vitalista”, da construção anônima, que renega o potencial racionalista da arquitetura moderna - teríamos um mesmo modo de conservadorismo político, uma “reação evasiva”, que se identifica com a tendência “afirmativa” de que “tudo mais deve permanecer como está”.<sup>20</sup>

A transformação da arte em imagem na pós-modernidade, enquanto substituição da obra de arte individual pela mercadoria cultural, constatada por Jameson, foi considerada por Habermas um “gesto de despedida apressada”,<sup>21</sup> pois na opinião desse último, a modernidade artística insere-se num longo processo que remonta ao Iluminismo do Século XVIII e que, portanto, não apenas está inconclusa, como também ainda pode produzir efeitos emancipatórios. Nesse sentido, o objetivo de Habermas em salvaguardar a arquitetura moderna, de Mies van der Rohe, Le Corbusier, e Walter Gropius, não parte de uma mera preferência estilística, mas da tentativa de preservar o projeto iluminista. Para o autor, não poderíamos proclamar de modo irrefletido uma era pós-moderna, pois isso significaria a renúncia ao projeto da modernidade em invadir por meio da arquitetura a prática cotidiana. Dito de outro modo,

17 JAMESON, Fredric. “A transformação da imagem na pós-modernidade”. In: \_\_\_\_\_. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, p. 95-142, 2001, p. 142.

18 *Idem*. “Fim da arte ou “fim da história”?”. In: JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, p. 73-93, 2001, p. 91.

19 *Idem*. “A transformação da imagem na pós-modernidade”. *op. cit.*, p. 115.

20 HABERMAS, Jürgen. “Arquitetura moderna e pós-moderna”. *Novos Estudos CEBRAP, São Paulo*, n. 18, set. 1987, p. 115-124, p. 124.

21 *Ibidem*, p. 115.



com o fim da arquitetura moderna teríamos a “morte da arte”, na medida em que Habermas a vê como indissociável da idéia de “utopia”. Destituí-la desse espírito seria o mesmo que neutralizar a arte, reduzindo-a ao “belo” e ao “decorativo”, tal como entendeu Jameson, ou seja, no sentido do “abandono da arte da procura pelo absoluto e pela verdade e sua re-definição como uma fonte de puro prazer e gratificação”.<sup>22</sup>

Contudo, na compreensão de Huyssen, não deveríamos associar essa arte e arquitetura pós-vanguardista a uma forma de “neoconservadorismo”, no sentido atribuído por Habermas, ou mesmo a um decadente índice de criatividade no capitalismo tardio, tal como em Jameson.<sup>23</sup> Seria preciso, segundo Huyssen, liberar a arte da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heróicas, o que implica a renúncia às “ambições políticas do modernismo”, isto é, à responsabilidade de “mudar o mundo” ao qual se apegaram os artistas modernos. Em outras palavras, a arte não compartilha mais do ethos de progresso cultural vanguardista, o que significa dizer, segundo Huyssen, que “não estamos destinados a completar o projeto da modernidade”, nos termos de Habermas, mas que “nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico”.<sup>24</sup>

É importante destacar que essa “maratona no museu” assumiu diversos ritmos nos últimos anos, devido às alterações ocorridas com a conjuntura econômica internacional e com a política cultural dos países, sobretudo, após a retração da economia e do turismo que se seguiu ao ataque ao World Trade Center.<sup>25</sup> Como observou Fabbrini, cada *blockbuster exhibition* possui, evidentemente, sua singularidade, de modo que é preciso compreender a “cor local de cada recepção enquanto fascínio ativo”, nesse momento em que se configura também no Brasil uma nova relação entre cultura e economia. O que se constata é a “transformação da cultura de elite em atração de massas, cujo capítulo brasileiro confirma pelo menos o vínculo indispensável com o processo global de financeirização da riqueza”.<sup>26</sup> De qualquer modo, a pergunta proposta por Paul Valéry,<sup>27</sup> sobre o que moveria as pessoas a visitar os museus, permanece válida, como retoma Paulo Arantes, em relação às “imensas filas” que se formaram à porta da Pinacoteca do Estado, em janeiro de 1998, “sob sol tórrido, em filas quilométricas nos quarteirões suspeitos da Luz”,<sup>28</sup> para ver as exposições de esculturas de Auguste Rodin. Será, pergunta Paulo Arantes, na ocasião, que as megaexposições como a de Monet ou Rodin oferecem “ao mundo de gente que se acotovela nas bilheterias” algo que a cultura de massa manufaturada da televisão e da indústria cinematográfica high tech não poderia mais proporcionar?<sup>29</sup>

22 JAMESON, Fredric. “‘Fim da arte’ ou ‘fim da história?’”. *op. cit.*, p. 87.

23 HUYSSSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLLANDA, Heloíse Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 15-80, 1991, p. 26.

24 *Ibidem*, p. 75.

25 FABBRINI, Ricardo. “A fruição nos novos museus”. *op. cit.*, p. 245.

26 ARANTES, Paulo E. “Sofística da assimilação”. *Praga - Revista de estudos marxistas*. São Paulo, n. 8, p. 75-100, ago. 1999, p. 76.

27 VALÉRY, Paul. “O problema dos museus”. *Revista MAC*, São Paulo, n. 2, p. 53-55, nov. 1993.

28 FABBRINI, Ricardo. “A fruição nos novos museus”. *op. cit.*, p. 256.

29 ARANTES, Paulo. “Sofística da assimilação”. *op. cit.*, p. 79.

No entanto, se quisermos atualizar nossos exemplos, mostrando que as políticas de animação cultural inicialmente produzidas pelo Beaubourg, ainda permanecem válidas mesmo após três décadas, bastaria incluir, como fez Fabbrini, a exposição “Picasso e os Mestres”, de 2008, realizada nos museus do Louvre, Orsay e Picasso, e organizada pela Réunion des Musées Nationaux (RMN). De acordo com o autor, com reservas de ingresso rapidamente esgotadas, a exposição, com público aproximado de 700 mil pessoas, foi considerada o evento cultural mais bem-sucedido da França na última década, permanecendo “aberta 14 horas por dia, com exceção da última semana, quando, para atender à espantosa demanda, abriu também suas portas pelas madrugadas”.<sup>30</sup> Para Fabbrini, a questão que se abre com as “cifras tão animadoras” da exposição “Picasso e os Mestres”, é a de verificar em que medida exposições como essa, “arrasa-bulevares”, se colocam como o “canto do cisne” dessa política já “balzaquiana” de animação cultural, ou se essa “cultura dos museus” está blindada até mesmo diante da atual crise de liquidez internacional.<sup>31</sup>

No interior dessa “cultura dos museus”, qual deve ser então a posição assumida para reagir a essa lógica da fetichização da imagem? Dito de outro modo, a questão que se coloca é a de investigar modos de exibição que acabem transformando o espaço expositivo dos museus em um lugar de “contestação e negociação entre as obras”,<sup>32</sup> revelando um “potencial crítico e de oposição” no interior da própria condição histórica do presente.<sup>33</sup> Não se trata de uma “aceitação indiscriminada” de todos os modos de exibição de obras – como as megaexposições – mas da aceitação de dispositivos que, mesmo no contexto da mercantilização, condição de sua existência, consigam indiciar sentidos que de algum modo “logrem essa mesma lógica – a da generalização do estético”.<sup>34</sup> O desafio é justamente o de produzir dispositivos que, de algum modo, impeçam essa neutralização da cultura, que faz com que a arte se identifique com um “evento cultural”, já que nesse caso a própria fruição artística acabaria reduzida a uma “experiência estética que se confunde com a realidade, ou seja, com a instância do mercado e do lazer”.<sup>35</sup> Pois, como observou Ronaldo Brito, é sempre necessário lembrar que “a arte não nos aliena do mundo”, ao contrário, “ela nos faz reencontrá-lo, pleno e diferente. Mais ainda, repõe, em aberto as possibilidades de mundos”.<sup>36</sup>

30 FABBRINI, Ricardo. “A fruição nos novos museus”, p. 257.

31 *Ibidem*.

32 HUYSEN, Andreas. “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”. *op. cit.*, p. 251.

33 *Idem*. “Mapeando o pós-moderno”. *op. cit.*, p. 49.

34 FABBRINI, Ricardo. “O fim das vanguardas”. *op. cit.*, p. 127

35 FAVARETTO, Celso F. “Notas sobre arte e política”. *Cadernos de Pós-graduação, Campinas, SP*, v. 9, n. 1, p. 225-43, 2007, p. 228.

36 BRITO, Ronaldo. “Pós-pré, quase ou anti?”. In: \_\_\_\_\_. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 115.

## OLHARES INOCENTES À JOGOS DE SEDUÇÃO — A COMPOSIÇÃO DO FEMININO NA ARTE DE OSCAR PEREIRA DA SILVA

Marcela Regina Formico<sup>1</sup>

Palavras-chaves: 1) Pintura brasileira acadêmica; 2) Oscar Pereira da Silva; 3) Gênero artístico: o nu; 4) Imagens do cotidiano.

“Entendia que o desenho perfeito era a base insubstituível da boa pintura; e dentro de tal critério tornou-se um dos mais sérios conhecedores de desenho da sua geração.” Francisco Acquarone<sup>2</sup>

As palavras de Francisco Acquarone descrevem a estima que o pintor Oscar Pereira da Silva tem em sua concepção de valor pictórico. O mesmo pode ser enfatizado pelas impressões da filha do pintor, Helena Pereira da Silva Ohashi, que a muito recebia duras críticas de seu pai durante sua fase de aprendizado artístico<sup>3</sup>, para assim ilustrar tamanho apreço que Pereira da Silva tinha por seu desenho.

Oscar Pereira da Silva pintor atuante em uma variada gama de gêneros artísticos, composta de pinturas históricas que decoram as paredes do Museu Paulista, cenas de gênero expostas na Pinacoteca do Estado de SP e até mesmo, em meio às paisagens, naturezas-mortas e retratos que seu pincel de pôs a trabalhar para fazer parte de acervos particulares. Ainda não se esquecendo das alegorias que compõe o Teatro Municipal de São Paulo.

O pintor é contemporâneo dos cenários da vida caipira desenhados por Almeida Júnior e dos rostos angelicais feitos por Eliseu Visconti. Com certeza, não é mero acaso a escolha das referências contemporâneas ao desenvolvimento da arte de Pereira da Silva, pois a intenção que perdura a unir as palavras iniciais de Acquarone e os nomes artísticos citados tem por fim introduzir a primeira parte da análise das obras de Oscar Pereira da Silva que retratam a figura feminina, produto de um desenho

---

1 Mestranda do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob a orientação da Dr<sup>a</sup> Prof<sup>a</sup> Claudia Valladão de Mattos e também bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Email: [unicamp05@yahoo.com.br](mailto:unicamp05@yahoo.com.br) O presente artigo trata-se de um ensaio originário de um seminário apresentado em uma disciplina de pós-graduação presente no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, ministrada pelo prof<sup>o</sup> Jorge Sidney Coli Junior. Assim o texto é o resultado de um exercício de observação acerca do conjunto da obra de Oscar Pereira da Silva aliado aos comentários realizados durante a disciplina.

2 ACQUARONE, Francisco. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Paulo de Azevedo Ltda, 1942.

3 OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil - Paris - Japão*. São Paulo, s. ed., 1969.

apurado, onde se pode encontrar a habilidade do olhar de Almeida Júnior e a sensibilidade de Eliseu Visconti.

Obras estas que em linhas gerais compõe uma figuração do cenário cotidiano dos recintos particulares. Através de sua observação de mundo, consegue captar a doce memória das alegrias de criança até a beleza dos rostos femininos concentrados em suas atividades desde o simples descascar de uma fruta, passando pelo prazer da leitura de um livro até as dificuldades encontradas para se iniciar uma costura, ou seja, as complicações de se colocar a linha na agulha.

Assim, começo por analisar duas telas que remetem a temática infantil dentro do conjunto de sua obra, as quais retratam momentos distintos de sua produção. Trata-se dos quadros: “*Criação da vovó*” (1895) e “*Menina vestida de japonesa*” (1904).

A “*criação da vovó*” [Fig. 1] obra do período de estudos do artista em Paris no ateliê de Jean Léon Gérôme e Léon Bonnat, seguindo os cânones “ditos por acadêmicos” representa uma cena da infância em um local rústico com grande realismo, seja na própria composição do cenário como se tivesse saído de uma fotografia quanto à questão do vestuário onde se permanece visível até mesmo as manchas de trabalho da blusa da avó. Não se pode deixar de mencionar que até mesmo as queimaduras de sol nas bochechas da senhora são retratadas.



[Fig. 1] Oscar Pereira da Silva, “*Criação da vovó*” (1895) Óleo sobre tela, Pinacoteca de Estado de São Paulo.



[Fig. 2] Oscar Pereira da Silva, “*Menina vestida de japonesa*” (1904). Óleo sobre madeira, 38x27 cm.

Enquanto que “*Menina vestida de japonesa*” [Fig. 2] pintura realizada há quase dez anos depois que a tela realizada em Paris, a pintura começa a criar indícios de uma maior liberdade, um plano de fundo com um gramado de pincladas visíveis, mas que ainda trabalha com uma minúcia da composição com a gradação de tons evidenciando a luminosidade do quadro. A personagem infantil tem um caráter singular,



uma menina risonha de traços ocidentais, vestida de um quimono todo trabalhado em uma temática floral a combinar com o leque, completamente composto de manchas, mas que ainda segue o rigor da linha que delinea o espaço do tecido, ou seja, as manchas são apenas um recurso de composição do material da vestimenta, considerando que o rosto e as mãos da menina respeita a estrutura encontrada na “Criação da vovó”.

O segundo grupo de análise respeita a temática do feminino e sua relação com o cotidiano. As figuras femininas, a começar pelas jovens meninas até as moças maduras evidenciam em seu conjunto duas semelhanças cruciais.

A primeira se refere à própria capacidade de Oscar Pereira da Silva em retratar com fidelidade as imagens que envolvem o cotidiano do pintor, registrando com primazia o que está ao alcance de seus olhos. Desde o retrato de sua filha bordando, “*Helena bordando (filha do pintor)*” [Fig. 3], atividade usual para as meninas de família da época, como a tela a seguir, “*Enfiando agulha*” [Fig. 4], onde a temática da menina prendada se repete. Até mesmo, durante suas viagens para a Europa seu olhar aguçado não deixa de inspirar seu pincel, como “*A Tricoteira portuguesa*” [Fig. 5], cujo forte realismo continua a vigorar, desde o brilho dos sapatos até a escada e a parede rochosas da rua/edificação, onde a personagem aparece retratada com suas vestimentas regionais, com destaque para sua touca e xale todo trabalhado.



[Fig. 3] Oscar Pereira da Silva, “*Helena bordando (filha do pintor)*” (s. d.) Óleo sobre tela, 27x21 cm.



[Fig. 4] Oscar Pereira da Silva, “*Enfiando agulha*” (s. d.) Óleo sobre madeira, 38x26 cm.



[Fig. 5] Oscar Pereira da Silva, “*A tricoteira portuguesa*” (s. d.) Óleo sobre tela, 109x63 cm.

A segunda semelhança que inclui as três obras anteriores acrescida por: “*Menina com xale*” [Fig. 6]; “*A violinista*” [Fig. 7]; “*A pensativa*” [Fig. 8]; “*A dama parisiense*” [Fig. 9]; “*Rosto de mulher*” [Fig. 10]; “*A leitura*” [Fig. 11] e “*Mulher penteando menina*” [Fig. 12] são telas que demonstram uma grande dimensão psicológica das personagens retratadas, seja na concentração apreendida na realização de alguma atividade quanto na própria temática da tela, como ocorre em *A pensativa*. Existe toda uma linguagem gestual que se repete neste escopo de obras, principalmente com relação a inclinação da cabeça acompanhada pelo olhar voltado, na maioria das vezes para baixo. Outro elemento é o posicionamento das mãos, quando não ocupadas pelo ensino de alguma tarefa, estas ocupam a parte inferior do rosto, tocando levemente



com os dedos o queixo. Exceto no caso do *Rosto de mulher*, cuja composição se centra somente neste busto posto em um fundo abstrato de tons levemente azulados, mas que mantém a postura facial descrita nos outros quadros.



[Fig. 6] Oscar Pereira da Silva, "*Menina com xale*" (s.d.) Óleo sobre tela, 55x58 cm.



[Fig. 7] Oscar Pereira da Silva, "*A violinista*" (s. d.) Óleo sobre tela, 60x44 cm.



[Fig. 8] Oscar Pereira da Silva, "*A pensativa*" (s.d.) Óleo sobre tela, 39x29 cm.

Retornando a questão da fidelidade da pintura para com os cenários que permeiam a vida do pintor, é interessante ressaltar como suas obras servem como fonte para o estudo da passagem da moda do fim do século XIX para as primeiras décadas do século XX. Apesar de existir uma dificuldade de encontrar dados a respeito da datação de diversas obras de Pereira da Silva é perceptível que neste escopo de obras selecionadas se destaca a variação da vestimenta, dos cortes de cabelo e da decoração dos ambientes, principalmente ao comparar as obras: *A dama parisiense* (1895) e *Mulher penteando menina* (1935). A distinção da fatura entre as duas obras também é um caráter que deve ser ressaltado, no qual a pintura de 1935 resguarda uma gritante modificação, marcada pela utilização de cores vibrantes como o vermelho e o verde.



[Fig. 9] Oscar Pereira da Silva, "*A dama parisiense*" (1895)



[Fig. 10] Oscar Pereira da Silva, "*Rosto de mulher*" (1905)



[Fig. 11] Oscar Pereira da Silva, "A leitura" (s. d.) Óleo sobre madeira, 19x13 cm.



[Fig. 12] Oscar Pereira da Silva, "Mulher penteando menina" (1935). Óleo sobre madeira, 35x21 cm

Os olhares destas mulheres podem ganhar uma conotação moral se comparamos com o terceiro e último escopo de obras do pintor fluminense analisado no presente texto. Citando o título: *Olhares inocentes á jogos de sedução*, já é possível suspeitar que o feminino de Oscar Pereira da Silva não é somente composto por “mulheres de família” que seguem os ditames da sociedade, as mulheres representadas com candura, que são prendadas e caseiras. Baseando-se no texto de Charles Baudelaire, *Sobre a modernidade*, onde o poeta francês desenvolve um trecho a respeito da mulher cortesã, aquela que manifesta um tipo de beleza que se origina do sublime, uma beleza terrificante que atrai aflorando nos homens seus instintos básicos<sup>4</sup>. Em outras palavras, seu espírito pode colher nobreza até da lama, transparecer audácia, como também semblantes tediosos e indolentes.

Semelhante caracterização corresponde às figuras femininas que povoam o ambiente parisiense vivenciado pelo pintor brasileiro, marcado pelo decadentismo, os cabarés conhecido também como Moulin Rouge, o habitat natural das *femmes fatales*, mulheres objetos. No entanto, essas mulheres de feminilidade voraz não são representadas na obra de Pereira da Silva, como as cortesãs de Charles Baudelaire, mas sim munido de uma máscara composta por duas temáticas: a Antigüidade e as narrativas bíblicas. O que pode servir de justificativa para a escolha de semelhante temática, pois as *femmes fatales*, segundo o artigo “Oscar Pereira da Silva e suas representações do feminino”, corresponde á transposição artística da mulher que só deseja o prazer sexual, que conseqüentemente não valorizava os laços familiares, conduzindo o homem à ruína moral e levando, por fim, à morte; não condiz com a imagem pessoal do pintor Oscar Pereira da Silva, homem conhecido pela defesa de valores morais<sup>5</sup>.

Assim como também não se pode deixar de mencionar que dentro do quadro da produção artística da virada de século está repleto de obras que figuram mulheres como Judites, Salomé e Dalilas, as quais estão embebidas pelo espírito decadentista.

4 BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. [Organizador Teixeira Coelho], Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, pp.67-72.

5 PEREIRA, Ana Carolina de Souza; GEN, Gabriella de Amorim. “Oscar Pereira da Silva e suas representações do feminino.” 19&20. Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/ops\\_feminino.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/ops_feminino.htm) (acesso: 28/nov./2010)



A primeira *femme-fatale* que destaco dentre as obras de Pereira da Silva, é a “*Escrava Romana*” [Fig. 13], a única dentre as telas analisadas nesta terceira parte que não se encontra disfarçada pelo véu bíblico. A figura feminina tanto em seu olhar cansado quanto em sua postura transmite um sentimento de descaso, como se estivesse acostumada com esse tipo de exposição, uma mulher objeto, classificada pela placa pendurada no peito escrita em latim “*VIRGO XXI ANNUS NATA*” (tradução: virgem de 21 anos). Na verdade se a obra for observada com atenção percebe-se que o elemento feminino na tela corresponde ao físico da mulher contemporânea a época de realização da tela, devido ao caráter realista da obra. Apenas os elementos figurativos, como jóias, o cinto e o tecido que a mulher utiliza como vestuário, e também, a ânfora aos seus pés, á caracterizam como sendo pertencente á Antigüidade.



[Fig. 13] Oscar Pereira da Silva, “*Escrava Romana*” (s. d.) Óleo sobre tela, 146,5x72,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[Fig. 14] Oscar Pereira da Silva, “*Estudo*” (1891) Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



[Fig. 15] Oscar Pereira da Silva, “*Salomé*” (1900)

[Fig. 16] Oscar Pereira da Silva, “*Odalisca*” (1913) Óleo sobre tela, 77x48 cm. Paris.

Naturalmente, é possível, que não seja mera coincidência que a cortesã descrita por Baudelaire corresponda a um tipo específico de escrava, considerando que o “tipo feminino” descrito pelo escritor, se trata exatamente sobre aquela que é obrigada a viver satisfazendo os impulsos sexuais masculinos, e que se encontra fadada a nem mesmo ser dona dos adornos que lhes serve de realce à sua beleza.

Outro fator importante de se destacar é a presença da temática de escrava ou do mercado de escravos seja na Antiguidade ou no Oriente, ser muito recorrente no conjunto da obra de Jean-Léon Gérôme, professor de Oscar Pereira da Silva durante sua estadia de estudos em Paris como o último bolsista da Academia Imperial de Belas Artes.

Baudelaire descreve a presença deste semblante tedioso e indolente das cortesãs da modernidade, o qual pode ser encontrado na *Escrava romana*, mas que também aparece em uma obra anterior, durante seus anos iniciais como pintor estudante em Paris, no seu “estudo” de um nu juvenil, em 1891 [Fig. 14], cujo semblante resguarda esse olhar cansado, impróprio a personagem desta idade. Não se esquecendo que os estudos na École des Beaux Arts de Paris, assim como também a Academia Julian, trabalhavam constantemente com modelos de nu ao vivo.

Explorando o mundo das femmes-fatales bíblicas podemos encontrar uma Salomé que segundo o livro *Mestres da Pintura no Brasil*, escrito por Francisco Acquarone, possui uma versão que corresponde a este título realizada em 1900 [Fig. 15], contudo não se divulga dados a respeito de suas dimensões ou procedências. Enquanto que consultando o catálogo de exposição realizada na Pinacoteca em 2006, *Oscar Pereira da Silva – a pintura como missão*<sup>6</sup>, se pode encontrar uma versão realizada em 1913, nomeada de “*Odalisca*” [Fig. 16], que possui algumas modificações na tela supostamente realizada em 1900. A mais evidente é a utilização de um recurso refinado para cobrir o seio desnudo, criando uma espécie de joalheria que cobre a área e combina com o cinto original que recobre a região sexual, recurso que chega até mesmo intensificar o caráter de femme-fatale da personagem, enfatizando a co-relação entre luxúria e ostentação.

Acquarone compara a versão da Salomé de Pereira da Silva com a realizada por Henri Régnault em 1870 [Fig. 17] onde persiste os elementos figurativos utilizados na composição do pintor brasileiro, identificando como única diferença entre as obras, a representação da Salomé nua na versão tupiniquim:

“Na tela do mestre francês ela também aparece, com a salva de prata sobre os joelhos, sorrindo no antegozo de ver ali dentro a cabeça de João Batista. Mas a “Salomé” do pintor brasileiro, ao contrário da outra, está inteiramente nua. Apenas uma echarpe passada pelas ilhargas.”<sup>7</sup>

Ao observar a versão de Régnault é também importante destacar como ela possui um teor de concretude, de realismo, na verdade, um realismo fotográfico, pois a composição se assemelha muito com as fotografias de estúdio, onde se tem um fundo neutro que adquire contexto a partir dos objetos que se encontram em volta da modelo devidamente fantasiada. No caso da Salomé, os objetos que compõe

6 TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

7 ACQUARONE, Francisco. *Op. Cit.*, p.198

o cenário se encontram na tapeçaria e no banco quadrado que seguem a temática orientalista, expostos ao redor da modelo, assim como também, os elementos comuns as duas obras de arte, o tapete de pele de onça e os instrumentos de seu gozo sanguinário, a adaga de prata e a bandeja onde a cabeça de João Batista será exposta.



[Fig. 17] Henri Régnault, "Salomé" (1870).



[Fig. 18] Pierre Bonnaud, "Salomé" s/d..

As duas pinturas possuem elementos físicos da Salomé que lhes confere um realismo. Na obra francesa são excessivamente evidentes as olheiras que a moça expõe em seu semblante que permanece moldurado por madeixas encaracoladas e despenteadas, até mesmo sua postura corporal reflete o caráter fotográfico realista da obra. Na versão brasileira o cenário é mais elaborado, mas a postura despojada da personagem unida ao seu porte físico e a maquiagem carregada confere realismo à pintura de temática bíblica.

Oscar Pereira da Silva, há muito tempo, assim como tantos outros pintores de sua geração é classificado pelo termo de forte teor pejorativo, "*artista pompier*", e pesquisando a respeito deste tipo de pintura acabei por me deparar com outra imagem, também originária da França, que recria uma Salomé utilizando os mesmos elementos que o pintor brasileiro, como os tapetes e o divã, onde a personagem bíblica está exposta.

No entanto, nesta pintura de Pierre Bonnaud [Fig. 18], cuja data é desconhecida, possui uma atmosfera muito mais elegante e macabra ao mesmo tempo. Elegante devido à postura da personagem, com a coluna totalmente ereta, na cabeça uma espécie de turbante que serve para esconder ainda mais as pálpebras exageradamente maquiadas de sombra preta, em um rosto totalmente de perfil. Seu vestuário tal qual a Salomé brasileira é composto de joalherias (brinco, cinto...) e um véu que lhe cobre a partir de baixo dos seios com extrema elegância e sutileza, o mesmo se pode descrever da posição das jóias que lhe adorna os braços. As diferenças continuam na composição terrificante, onde o fundo é encoberto por uma densa penumbra e é figurada na bandeja de ouro a cabeça do santo, assim como também é figurado o tapete de onça com a cabeça do animal exposta, elementos ausentes na composição realizada pelo pintor brasileiro.



A presença de elementos que caracterizam a *femme-fatale* nas duas obras anteriores do Oscar Pereira da Silva estão presentes também em “*Sansão e Dalila*” [Fig. 19], como a caracterização de uma mulher madura fantasiada da personagem bíblica, ainda agregando seu instrumento de destruição, a tesoura que corta os cabelos de Sansão, sua única fonte de força. A diferença desta obra é que a personagem não se encontra mais solitária, existe a presença de outros tipos humanos, como o próprio Sansão dormindo em seu leito e a entrada de um grupo de filisteus na cabana, conferindo a obra uma maior movimentação em contraponto a postura estática de Dalila, que observa sua vítima com a tesoura na mão.



[Fig. 19] Oscar Pereira da Silva, *Sansão e Dalila* (1893) Óleo sobre tela, 59x78,1 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Por fim, concluo o presente texto ressaltando seu caráter ensaístico tendo por finalidade realizar um exercício de aproximação ao conjunto de obra do pintor Oscar Pereira da Silva, buscando compreender através de tratamento comparativo as semelhanças e distinções que são perceptíveis ao contrapor um determinado escopo de obras realizadas por um determinado artista, o qual, tem por relevância ser o responsável pela criação da tela, “*Escrava Romana*”, objeto central da dissertação de mestrado, *A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil*, que atualmente se encontra em andamento. Assim como também, discorrer através de exemplos práticos uma compreensão a respeito da importância do desenho como caráter pictórico, o qual a imagem de Oscar Pereira da Silva está sempre relacionada dentro da bibliografia ao seu respeito.

## BIBLIOGRAFIA

- ACQUARONE, Francisco. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Paulo de Azevedo Ltda, 1942.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. [Organizador Teixeira Coelho], Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996
- OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil – Paris – Japão*. São Paulo, s. ed., 1969.
- PEREIRA, Ana Carolina de Souza; GEN, Gabriella de Amorim. “Oscar Pereira da Silva e suas representações do feminino.” *19<sup>o</sup> e 20*. Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/ops\\_feminino.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/ops_feminino.htm) (acesso: 28/nov./2010)

---

RITZENTHALER, Cecile. *L'école des beaux-arts du XIXe siècle : les pompiers ; préface de Maurice Rbeims ; introduction et textes de Cecile Ritzenthaler*. Paris ; Mayer, 1987.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

## ESPAÇOS QUE TRAEEM: AS LOCAÇÕES COMO CITAÇÕES VISUAIS EM *SENSO*, DE VISCONTI

Marcelo da Rocha Lima Diego<sup>1</sup>

Em 1954, o cineasta italiano Luchino Visconti filmou *Senso*, adaptação livre de um conto homônimo de Camillo Boito escrito em 1883. A ação se passa em 1866, em fins do *Risorgimento* italiano, ou seja, do movimento político, militar, social e cultural que, entre 1815 e 1870, visou a unificação do país. Como a história se situa no Vêneto, enfoca de modo particular a luta vêneta para se libertar do Império Austríaco – que, após as guerras napoleônicas, incorporara a região, bem como a Lombardia, ao seu território. O enredo, por sua vez, trata do tórrido e trágico *affair* entre a condessa Lívia Serpieri – casada e nacionalista italiana – com Franz Mahler – um sedutor e volúvel tenente austríaco.

*Senso* marca a passagem de um primeiro momento da trajetória do cineasta, em que é claramente perceptível a influência neorrealista, para um segundo, caracterizado por certa tematização da decadência, certo clima finissecular, certa estetização cênica, de modo a poderem ser chamados os filmes realizados sob essa orientação de “operísticos”. Visconti começa a trazer para dentro de seus filmes elementos de diversas outras linguagens artísticas, tais como a música, a ópera, a arquitetura e a pintura. Nesse contexto, ganha importância a escolha das locações – tanto das específicas, solicitadas pelo enredo, quanto das genéricas, simples ambientes convencionais. Os locais onde Visconti filma funcionam como verdadeiras citações visuais, na medida em que, ao serem atualizados na cena fílmica, trazem para dentro dela todo o conjunto de relações, valores e significados que possuíam em sua existência anterior ao filme.

Em *Senso*, duas escolhas são significativas desse procedimento: a do Teatro La Fenice como cenário para a abertura do filme e a da Villa Godi como espaço em que se desenrola o núcleo dramático da trama. Observe-se que, no primeiro caso, a locação solicitada pelo enredo é específica; já no segundo caso, o espaço solicitado pelo enredo é genérico, um simples ambiente convencional. Vejamos, a seguir, quais as histórias, os valores estéticos e os significados simbólicos desses dois espaços – o La Fenice e a Villa Godi – face à história da arte recuperados por Visconti em *Senso*, bem como as novas atribuições que eles ganharam ao integrarem o filme.

O Teatro La Fenice, no campo San Fantin, em Veneza, foi comissionado pela *Nobile Società Veneta* em 1789, por meio de concurso público.<sup>2</sup> No edital, os comitentes especificavam que a futura

<sup>1</sup> Graduado em Letras, habilitação Português-Literaturas, pela UFRJ, e em Artes, habilitação História da Arte, pela UERJ; atualmente é mestrando em Literatura Comparada na UFRJ, com bolsa da CAPES, e assistente editorial da revista eletrônica *Machado de Assis em linha* (FCRB/ USP). E-mail: marcelo1026@yahoo.com.br

<sup>2</sup> As informações documentais foram retiradas de um histórico detalhado do teatro, de responsabilidade da direção do mesmo, que se encontra no sítio eletrônico oficial da instituição: [www.teatrolafenice.it](http://www.teatrolafenice.it) Acesso em 07/11/2010, às 17h.

construção deveria contar com cinco ordens de camarotes, cada uma com não menos do que 35 camarotes, “segundo o costume na Itália”. A especificação do modelo de teatro desejado fazia-se necessária, uma vez que no restante da Europa – França à frente – o modelo que começava a tornar-se hegemônico era o das ordens abertas em galeria, e configurava-se como um claro posicionamento de afirmação da identidade peninsular. A razão da preferência italiana por teatros compostos majoritariamente por camarotes não tinha origem no aproveitamento do espaço, tampouco na qualidade acústica ou visual; mas sim na tipologia da *piazza* italiana, espécie de anfiteatro onde o espetáculo público pode ser observado de cada casa particular, e as casas particulares delimitam e enquadram o espaço onde o espetáculo público tem lugar. Acostumada a usufruir a um só tempo da experiência citadina e do conforto doméstico, a sociedade italiana perpetuou na arquitetura teatral essa comodidade através dos camarotes, onde se podia conversar, comer, beber e jogar durante as apresentações.

Selecionado o projeto de Giannantonio Selva, o teatro é inaugurado em 16 de maio de 1792. Ao longo do século XIX, o La Fenice firmou-se como um dos palcos líricos mais importantes da Europa e como teatro oficial da aristocracia veneziana, estatuto que se traduziu em elementos estruturais e decorativos do edifício. A história veneziana plasma-se de modo mais flagrante no La Fenice a propósito das sucessivas construções e destruições do camarote de honra [Fig. 1]. No prédio aberto ao público em 1792, não havia tal espaço; por ocasião da visita de Napoleão Bonaparte, em dezembro de 1807, foi improvisado um camarote de gala provisório, mas logo em seguida, em 1808, foi providenciada a construção de um camarote oficial permanente, que tomou o lugar de seis camarotes comuns. Como o domínio napoleônico foi sucedido imediatamente pelo austríaco, o camarote permaneceu, mudando apenas de brasão. Em 1848, uma sublevação popular libertou a cidade do jugo estrangeiro; o camarote oficial foi destruído, dando lugar à configuração original setecentista. Contudo, no ano seguinte os austríacos reconquistaram Veneza e, imediatamente, reconstruíram o camarote, tal como o tinham deixado e tal como ele permanece até os dias atuais.



[Fig. 1] O Teatro La Fenice, de Veneza. Vista do camarote de honra. Fonte: [www.teatrolafenice.it](http://www.teatrolafenice.it).

É com essa configuração que o teatro é visto na primeira cena de *Senso*, durante uma encenação de *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi [Fig. 2]. Tendo estreado em 1853 no Teatro Apollo, em Roma, *Il Trovatore* foi desde sua *première* uma das óperas mais populares do compositor. O enredo se passa no bucólico golfo de Biscaia em um tempo que não é especificado, mas que poderia ser aquele em que a ópera foi lançada, e trata do romance, condenado a um triste fim, entre Manrico – um trovador filho de uma cigana, Açucena, e oficial do exército do príncipe de Urgel – e Leonora – uma jovem nobre cortejada pelo conde di Luna, súdito do príncipe de Aragão.



[Fig. 2] still de *Senso*. Encenação de *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi, no Teatro La Fenice.

A popularidade dessa ópera se deveu, em grande parte, ao uso que dela fizeram os militantes *risorgimentali*, os quais a alçaram à categoria de alegoria da própria causa. A origem popular de Manrico (ele é filho de uma cigana), sua destemidez (ele pega em armas, junto com seus companheiros, quando tenta salvar a mãe da fogueira) e seu sacrifício (ele acaba por ser igualmente condenado) foram identificados pelos nacionalistas com os seus próprios; a opressão do conde di Luna, com o jugo austríaco; e o aviltamento das figuras femininas – Leonora e Açucena –, com o da própria pátria-mãe Itália. Observe-se que essa peculiar recepção operada pelos protagonistas do *Risorgimento* parece ter sido autorizada, talvez prevista e até mesmo desejada por Verdi. O compositor era declaradamente adepto ao movimento nacionalista; outras óperas de sua autoria, como *Aída* e *Nabuco*, abordaram temas semelhantes (a dominação egípcia sobre os etíopes, no primeiro caso, e babilônica sobre os hebreus, no segundo) e se prestaram a semelhantes leituras. O autor de *Il Trovatore* seria, ainda, indelevelmente associado à unificação italiana devido à utilização que os militantes fizeram até mesmo de seu nome: estes pintavam sobre os muros da cidade a frase “VIVA VERDI!”, supostamente uma homenagem ao músico, mas, na verdade, abreviação de “*Viva Vittorio Emanuele, Re D’Itália!*”.

Todavia, a historiografia italiana do século XX, desde Antonio Gramsci, vem desmistificando a ideia de que o *Risorgimento*, enquanto programa político, foi um movimento popular e heróico; ao contrário, a unificação foi um projeto das elites e, no caso específico do Vêneto, possível graças a manobras diplomáticas, e não bélicas. As batalhas ocorridas do Vêneto foram absolutamente desastrosas para as forças locais (que sofreram milhares de baixas e não atingiram seus objetivos) e cumpriram um



papel unicamente formal – salvaguardar o mito patriótico, segundo o qual a nação tinha se libertado da dominação estrangeira heroicamente, à custa de sangue. Se, conforme aponta Linda Hutcheon (2006, *passim*), toda adaptação é uma interpretação – que não apenas transpõe determinado conteúdo de uma linguagem para outra, mas tece comentários sobre ele –, Visconti, ao adaptar o conto de Boito, não reproduz ingenuamente a compreensão do *Risorgimento* ali contida, mas sim, apoiado em Gramsci, realiza uma revisão crítica desse momento histórico. Sua denúncia se torna explícita em duas frases que põe na boca de Franz – personagem a qual, não obstante a repulsa que sua vaidade, sua volubilidade e seu oportunismo possam gerar, é a menos romantizada e mais realista do filme. Na cena de abertura, no La Fenice, o tenente Mahler zomba da manifestação: “*Ecco la guerra che gli italiani preferiscono. Pioggia di coriandole com un accompagnamento di mandolino.*” Já na cena em que Livia o flagra com uma prostituta, em Verona, seu tom é melancólico: “*Cosa m’importa che i miei compatriotti abbiano vinto una battaglia in un posto chiamato Custoza, quando so che perderano la guerra, e non solo la guerra, l’Áustria fra poche anni sarà finita, e un intero mondo sparirà, quello a cui apparteniamo tu ed io.*” Justamente na cena passada em Custoza, Visconti deixar entrever, rapidamente, em meio à batalha, os camponeses que continuam a lavrar a terra, indiferentes ao sucesso ou insucesso da empreitada militar; confirma, assim, através desses discretos índices visuais, as predições do oficial austríaco. Passemos, agora, à Villa Godi.

Em torno de 1530, o nobre vicentino Gian Giorgio Trissino resolveu dar à antiga propriedade da família, a Villa Cricolli, uma aparência mais condizente com a estética de seu tempo e com os ideais humanistas do círculo que criara ao seu redor. No canteiro de obras, conheceu o pedreiro Andrea di Pietro della Gondola da Padova, que, inspirado em uma personagem do livro *L’Itália liberata dei Goti*, que Trissino lançou em 1547, passaria a assinar “Andrea Palladio”. A solução de Trissino para a Villa Cricolli encontraria eco em futuros projetos de Palladio: a união das duas torres do edifício (uma antiga fortaleza medieval) por meio de um pórtico de inspiração rafaelesca. A ideia de sobrepor uma ordem clássica a uma ordem românica ou gótica preexistente grassaria ao longo de toda a obra do arquiteto, atingindo um de seus pontos máximos no Palazzo della Raggione, em Vicenza, onde Palladio envolveu um complexo de três prédios do século anterior com uma grande *loggia*, tendo de dar às novas arcadas uma medida – regular – que fosse um multiplicador comum das medidas das arcadas preexistentes. Nas palavras de Giulio Carlo Argan (1998, p. 133), tratava-se de “resgatar a cidade medieval da sua ascendência romana”; e não somente a cidade, mas também o campo, que começava a ser visto não apenas como um espaço vazio, destituído de história, mas como um espaço ocupado por figuras, cenográfico.

Para tanto, concorreram fortemente dois fatores. O primeiro, de natureza político-econômica, foi

o avanço turco no leste do Mediterrâneo e a descoberta da América, que significaram a morte do comércio veneziano de ultramar. A República passou então a interessar-se pelo desenvolvimento agrícola de suas terras e da *terraferma*. (Lotz, 1998, p. 155)

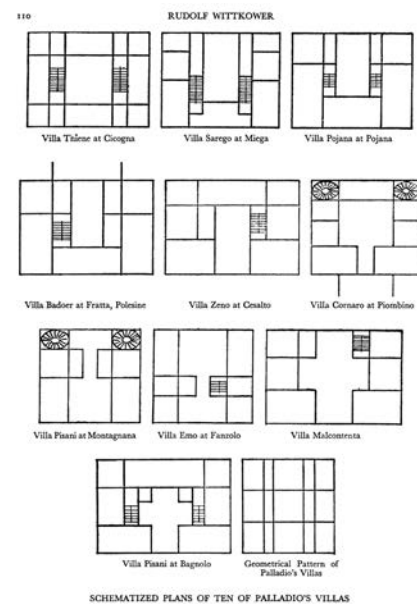
O segundo, de natureza propriamente artística, foi o desenvolvimento da espacialidade renascentista, baseada estritamente na visão objetiva, em direção à espacialidade maneirista, que leva em conta também o aspecto psicológico. Ainda conforme Argan (1998, p. 137-138), essa nova concepção do

espaço não é baseada apenas no dado físico, “mas na memória daquilo que se viu e na expectativa daquilo que se verá”.

As *ville* palladianas possuem todas uma mesma estrutura básica, apenas modificada discretamente para obedecer às especificidades topológicas e pessoais de cada encomenda [Fig. 3]. Residências rurais que são, possuem apenas um piso, o *piano nobile*; no sótão e no porão alto localizam-se as dependências de serviço, como a cozinha e a dispensa. Há um eixo central, composto pela *loggia* de entrada e pelo grande salão, com alas simétricas de cada lado, que incluem, cada uma, dois ou três quartos e salas íntimas; em cada ala, a frente e o fundo são simétricos. As janelas não são dispostas regularmente, como eram nos palácios renascentistas, mas conforme padrões simétricos, repetidos em cada fachada. Como não há corredores, mas sim comunicação direta entre cada aposento e os dois que lhe são contíguos, forma-se um esquema circular. Rudolf Wittkower elaborou uma interessante tipologia das *ville* de Palladio [Fig. 4], que demonstra claramente o privilégio dado pelo arquiteto à organização racional do espaço. O historiador observa, ainda, que “*this geometrical key-note is, subconsciously rather than consciously, perceptible to everyone who visits Palladio’s villas and it is that gives his buildings their convincing quality*” (Wittkower, 1944, p. 111).



[Fig. 3] planimetria do *piano nobile* Villa Godi, em Lonedo di Lugo, Vicenza.  
Fonte: www.villagodi.com.



[Fig. 4] plantas esquematizadas de dez *villas* de Palladio, segundo Rudolf Wittkower. Fonte: Wittkower, 1944, p. 110.

Os traços fundamentais da arquitetura palladiana já estão presentes na Villa Godi [Fig. 5], primeira construção totalmente idealizada e construída por Andrea Palladio, finalizada em 1542. Se na Villa Criccoli os dois volumes laterais devem-se à existência prévia de pequenas torres, herança medieval da propriedade, na Villa Godi tais volumes são deliberadamente criados, em pleno século XVI, já então como estilização. O arquiteto voltou à *villa* de 1549 a 1522 para coordenar a decoração e a pintura dos afrescos – levados a cabo, estes, por Gualtiero Padovano, Battista Zelotti e Battista del Moro. Os afrescos das paredes e dos tetos do *piano nobile* representam cenas mitológicas e personagens históricas, conforme indicam os nomes das salas: *Sala delle muse e dei poeti* [Fig. 6], *Sala di Venere* [Fig. 7], *Sala del putto* [Fig. 8], *Sala dei trionfi* [Fig. 9] etc. Todavia, parecem ser mais significativos do que os temas especificamente tratados os abundantes mecanismos de ilusionismo pictórico, tais como o *trompe-l'oeil* e a quadratura.<sup>3</sup>

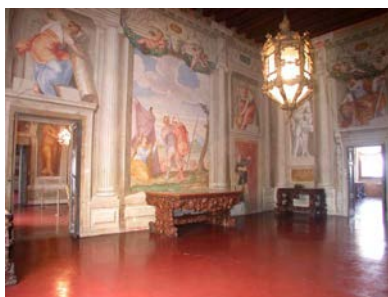
3 Recorde-se, à luz do *Dicionário Oxford de Arte*, a definição de tais mecanismos: “*Trompe-l'oeil*. Termo aplicado a uma pintura (ou detalhe de



[Fig. 5] *still* de Senso. Primeira tomada da villa de Aldeno (Villa Godi).



[Fig. 6] fotografia da *Salla delle muse e dei poeti*, Villa Godi, Lonedo di Lugo, Vicenza. Fonte: [www.villagodi.com](http://www.villagodi.com)



[Fig. 7] fotografia da *Salla di Venere*, Villa Godi, Lonedo di Lugo, Vicenza. Fonte: [www.villagodi.com](http://www.villagodi.com)



[Fig. 8] fotografia da *Salla del putto*, Villa Godi, Lonedo di Lugo, Vicenza. Fonte: [www.villagodi.com](http://www.villagodi.com)

Tais dispositivos ilusionísticos tem por efeito atualizar, no interior dos ambientes, o conceito de “espaço cenográfico” que presidiu a organização espacial da *villa* como um todo, conforme visto; mas acentuando, então, o “cenográfico” enquanto teatral, enquanto espaço em que se desenrola uma narrativa viva, em tempo real, e não apenas as narrativas históricas e mitológicas congeladas dos painéis.

Esse sugestivo cenário serviu como locação para Visconti em *Senso*, fazendo as vezes da *villa* de Aldeno. Atento às características da arquitetura palladiana – e dessa construção específica –, o cineasta soube não apenas por os atores em cena em um determinado espaço, mas também por esse espaço em cena. Do papel desempenhado pela própria *villa* no filme, cabe destacar pelo menos cinco aspectos, a seguir comentados.

Um primeiro aspecto é a aproximação entre *Risorgimento* e Renascimento. Na medida em que *Senso* encena, de par com a história de Livia e Franz, a História da unificação italiana, a presentificação, em pleno século XIX, de uma obra icônica do século XVI tem como efeito criar um paralelo entre esses dois momentos. Embora a Villa Godi não seja precisamente renascentista, mas sim maneirista, integra,

---

uma pintura) feita com o intuito de levar o observador a pensar (ainda que apenas por um breve momento) que está diante de um objeto real, e não de uma representação bidimensional deste. Tais exhibições de habilidade virtuosística são frequentemente feitas com propósitos humorísticos, e as anedotas de casos quase miraculosos de *trompe-l'oeil*, pelos quais alguns dos grandes pintores do passado supostamente enganaram e surpreenderam seus contemporâneos, são típicas de períodos que cultivaram o naturalismo na pintura, como a era clássica da Grécia antiga e a Renascença italiana. [...]”; “Quadratura. Tipo de decoração ilusionista em que elementos arquitetônicos são pintados sobre paredes e/ou forros, dando a impressão de prolongar a arquitetura efetiva de uma sala em direção a um espaço imaginário. A quadratura, comum na arte romana, foi retomada por Mantegna e atingiu o máximo de elaboração na Itália barroca.”

de todo modo, um complexo estilístico clássico ao qual os unificacionistas oitocentistas deliberadamente buscaram filiar-se. O homem *risorgimentale* compreendia a si como uma espécie de novo “novo homem” renascentista, igualmente guiado por valores humanistas; e, em sua luta pela afirmação da identidade peninsular face à dominação austríaca, elegia como precursores aqueles que, do mesmo modo, procuraram reafirmar a tradição clássica frente às interferências “bárbaras”. Se o Renascimento viu florescerem as cidades italianas, o *Risorgimento* veria florescer o Estado italiano – os dois movimentos situando-se, respectivamente, nos momentos inicial e final da Idade Moderna. E se, em solo italiano, o primeiro registrou o esplendor da aristocracia, o segundo fez o mesmo com a subida ao poder da burguesia. Ao citar a arquitetura palladiana, Visconti aponta para a vinculação dos dois movimentos, mas, longe de endossar os fundamentos dessa vinculação, denuncia a contradição que nela reside. O *Risorgimento* é um movimento falhado e que trai seus princípios, trai os antecessores que escolheu para si, assim como Lívia trai a causa que abraçara e com a qual se comprometera; e é a sua *villa* que, em *Senso*, resta como testemunha dessas duas traições.



[Fig. 9] fotografia da *Salla dei triunfi*, Villa Godi, Lonedo di Lugo, Vicenza. Fonte: [www.villagodi.com](http://www.villagodi.com)

[Fig. 10] still de *Senso*. Franz observa Lívia atravessar as salas da *villa*. [Fig. 11] still de *Senso*. No quarto de Lívia, Franz ao lado de um *trompe-l'oeil/quadratura*.

Um segundo aspecto que a Villa Godi ajuda a evidenciar em *Senso* é a movimentação das personagens. Por exemplo, é a planta simétrica das *ville* palladianas, com duas áreas íntimas separadas pela *loggia* e pelo grande salão, que permite que Franz visite Lívia à noite sem temer um encontro com o marido dela. Aliás, a cisão radical da casa familiar em duas metades trai, antes ainda, a separação de corpos do conde e da condessa. A estrutura circular da *villa*, por sua vez, dá lugar para que Franz saia do celeiro e dirija-se para a casa, ao mesmo tempo em que o conde sai da casa e seus empregados vão para o celeiro providenciar a carruagem que levará o conde até uma propriedade próxima, onde parece haver um incêndio.

Um terceiro aspecto, decorrente do anterior, porém menos objetivo, é o espelhamento entre as tensões da *villa* palladiana – entre rusticidade e urbanidade, ordem vernácula e ordem clássica, “soluções históricas” e “próprias soluções usando formas históricas” – e as tensões da proprietária da *villa*, também ela em busca de um lugar próprio em um tempo de mudanças – entre o campo e a cidade, a aristocracia e a burguesia, a fidelidade aos códigos sociais e o recurso oportunista de tais códigos. Adentrando um pouco mais por essa via de entendimento – de que Visconti faz da Villa Godi um espelho do estado psicológico da condessa Serpieri –, perceber-se-á que não à toa a cena em que Lívia cede aos apelos de Franz tem lugar no *boudoir*: é ali, no recanto mais privado e mais interno da casa, que o tenente toca mais fundo no sentimento da amante. E quando ela decide entregar a Franz o dinheiro que lhe fora confiado



por seu primo ligado aos unificacionistas, quando rompe totalmente com seus princípios, é novamente a casa que figura essa transgressão: Livia atravessa longitudinalmente toda a extensão da construção, escancarando sucessivas portas [Fig. 10].



[Fig. 12] *still de Senso*. Franz observa Livia enquanto ela busca o dinheiro para lhe dar.

Um quarto aspecto é o eco, claramente orquestrado pelo diretor, entre a figura de Franz e as misteriosas figuras em *trompe-l'oeil*/quadratura. Na cena em que, após invadir o quarto da antiga amante, Franz e Livia conversam ao pé da cama, o tenente é posto lado a lado com as figuras pintadas na parede, em posição similar à delas [Fig. 11]. Assim como ele entrou sorrateiramente, no meio da noite, naquele aposento feminino, também as figuras – igualmente masculinas – espiam para dentro e parecem querer entrar ali. Mais tarde, quando Franz segue Livia através das sucessivas salas até o quarto onde está guardado o dinheiro, o austríaco parece imitar as figuras pintadas, espreitando pelo batente da porta [Fig. 12]. A precedência é de difícil precisão – se as figuras pintadas secundam a figura viva ou se a figura viva imita as figuras pintadas –; contudo, ao justapô-las, Visconti dá destaque ao que elas possuem em comum: ambas *trompent* (enganam) Livia – as pintadas, apenas o olho; a viva, o corpo inteiro. Por um lado, a afinidade visual entre Franz e essas figuras promove uma espécie de descolamento do plano pictórico, como se as personagens que habitam as paredes da *villa* ganhassem vida; por outro, opera efeito contrário, convocando as personagens do mundo real para dentro de um espaço ilusório. As quadraturas, criando passagens falsas, comunicações inexistentes, em uma arquitetura já complexa, circular, fazem da *villa* um espaço labiríntico, em que os sentidos – sejam os de orientação, os perceptivos, os físicos e ou os intelectuais – perdem-se.

Por fim – fim sempre provisório –, um quinto aspecto é a utilização cênica de um espaço já por si cenográfico. Argan utiliza o adjetivo “cenográfico” para se referir às *ville* palladianas por compreender que através delas a paisagem campestre passa a se relacionar com uma narrativa e a ser preenchida por figuras. O cineasta revela ter a mesma percepção que o historiador, pois ao girar *Senso* na Villa Godi obedece à vocação natural daquele espaço. Assim, a *villa* recoloca o problema levantado pela condessa Serpieri, simultaneamente renegado e legitimado por ela, na conversa com o tenente Mahler no teatro – a transposição de eventos do palco para fora do palco –, porém no sentido inverso – leva para dentro do palco os eventos de fora do palco.



**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *História da arte italiana – v. 3: de Michelangelo ao futurismo*. Tradução de Wilma De Katinszki. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BACON, Henry. *Visconti: explorations of beauty and decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOITO, Camillo. *Senso e altre novelle*. A cura di Antonio Carlo Ponti, introduzione e note di Carla Ponti. Perugia: Guerra Edizioni, 1999.
- CHILVERS, Ian (Ed.). *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica de Jorge Lúcio de Campos. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CONSTANT, Caroline. *The Palladio guide*. Revised and updated edition. New York: Princeton Architectural Press, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledg, 2006.
- LOTZ, Wolfgang. *Arquitetura na Itália 1500-1600*. Tradução de Cristina Fino. Pelican History of Art – Yale University Press. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti – un profilo critico*. Venezia: Marsilio Editori, 2006.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Luchino Visconti*. London: British Film Institute Publishing, 2003.
- VISCONTI, Luchino. *Senso*. Roma: Lux Film 1954.
- WITTKOWER, Rudolf. Principles of Palladio's architecture. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 7 (1944), p.102-122.

## AS TRANSFORMAÇÕES NA ARQUITETURA RURAL PAULISTA PRÉ-MODERNA

Marcelo Gaudio Augusto<sup>1</sup>

palavras-chave: arquitetura paulista – arquitetura rural – migração

Este texto pretende explorar as diversas influências que a casa paulista rural recebeu no decorrer dos séculos. A arquitetura paulista foi por muito tempo tratada com pouca atenção na história da arquitetura brasileira, talvez pelo seu menor refinamento em relação ao barroco mineiro ou à arquitetura colonial do nordeste. É apenas com Luís Saia, em meados do século XX, que as grosseiras casas de taipa se tornam relevantes. Desde então, o estudo do legado desta cultura material foi tema de vários autores (BENINCASA:2003;FERRÃO:2005;HOMEM:1998;KATINSKY:1976;LEMOS:1999;SILVA:2006). Estes tendem a estabelecer períodos diferentes para a arquitetura paulista, porém frequentemente divergem ao organizar segmentações aos diferentes momentos que tal arquitetura apresenta. Estas divisões são baseadas a partir de diversos condicionantes: ciclos econômicos, a movimentação das populações, ou mesmo o tempo.

Em minha pesquisa divido a história da arquitetura paulista pré-moderna, especificamente sua arquitetura rural, em três grandes momentos. O condicionante principal que levo em conta tem relação com os novos costumes que surgem ao mesmo tempo em que outros antigos se modificam em decorrência das correntes migratórias. Não tratarei aqui de estilos arquitetônicos, tal termo não se aplica neste caso, pois o estilo é determinado temporal e espacialmente. Em seu lugar, utilizarei o termo ‘tipo’, emprestado de Giulio Carlo Argan(ARGAN:2001). O tipo é algo muito mais amplo, pois não se limita apenas a classificar, mas busca características comuns, em termos de função ou partido. “As séries tipológicas não se formam, na história da arquitetura, apenas em relação às funções práticas do edifício, mas especialmente em relação à configuração deles”(ARGAN:2001,p.67). É justamente a relação da mudança da configuração das residências rurais paulistas com as diferentes correntes migratórias que este artigo pretende explorar.

Deste modo, as divisões dessa arquitetura se apresentam da seguinte forma: considero que o sincretismo dos costumes portugueses e indígenas é responsável pelo surgimento das casas bandeiristas, e seu período vai do início da exploração da capitania São Vicente até o século XVIII. Posteriormente, o

<sup>1</sup> É mestrando em história pela Unicamp. [marcelo\\_gaudio@yahoo.com.br](mailto:marcelo_gaudio@yahoo.com.br)

partido mineiro, o qual aparece em meados do século XVIII e se estende até o XIX. Por fim, os imigrantes europeus que trazem influências estilísticas das suas respectivas regiões de origem, são responsáveis pelo ecletismo a partir do final do XIX. Embora tal divisão não seja inédita, Vladimir Benincasa já esboça estes períodos no livro *Velhas Fazendas* (BENINCASA:2003), pretendo explorar este tema de forma mais pragmática, levantando as diferenças formais de cada período e sua aplicação prática nas fazendas da região de Campinas.

## A CASA BANDEIRISTA

Desde o surgimento da Vila de São Vicente no início da colonização até meados do século XVIII, a província de São Paulo era uma região isolada do resto da colônia. A população se concentrava no litoral, com poucos povoados além da Serra do Mar. Por estar próxima à fronteira demarcada pelo Tratado de Tordesilhas, e nessa época o norte já proporcionava riqueza fácil para Portugal, a província se torna uma “terra de ninguém” (Lemos:1979, p.59). Neste contexto surgem os bandeirantes, a população paulista que em busca de riquezas, desbravou o continente ainda desconhecido, tornando-se responsáveis pelo nascimento de diversas vilas espalhadas pelo território.

No entanto, a construção destes novos povoados era complicada no que diz respeito à disponibilidade de materiais. As vilas no litoral aproveitavam a pedra e o cal para suas cidades, deste modo não foi necessário muita adaptação quanto aos costumes construtivos da metrópole. Em situação contrastante, o interior não gozava de tanta pedra, e a cal inexistia. Não é a toa que São Paulo recebeu o título “Império da Taipa”, pois a alternativa a falta dos materiais utilizados no litoral foi a técnica da taipa de pilão. Esta, por sua vez, não fora muito praticada no litoral pela carência de terra argilosa. A provável origem desta técnica é que tenha sido trazida pelos colonos do sul de Portugal, que por sua vez herdaram da invasão árabe à Península Ibérica. Porém não se pode considerar que tenha ocorrido uma pura transposição da técnica da taipa afro-européia para a floresta tropical. As primeiras moradias sofrem influência também da população nativa graças aos primeiros missionários jesuítas que facilitaram a troca cultural dos dois povos. Dos indígenas temos, além do fornecimento da cobertura das casas com a palha, a estrutura da armação de madeira que definiu a planta retangular das casas bandeiristas.

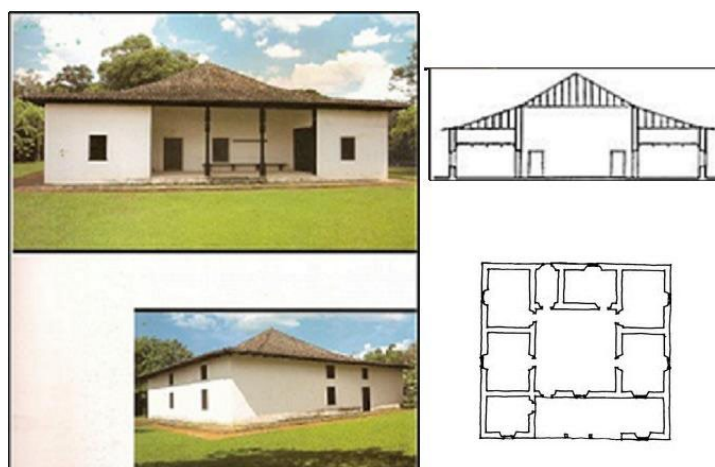
“Nos Campos de Piratininga, da ação dos missionários jesuítas e dos primeiros colonos trazidos por Martim Afonso surgiram então os primeiros aludidos sincretismos técnico-construtivos, satisfazendo a programas antes insuspeitados no Planalto. A palha aguarirana, em cima de improvisadas armações de paus roliços, definiu espaços retangulares, primeiro no salão que servia de igreja, de sala de aula e de dormitório dos padres, depois nas casas dos colonos, cujos programas habitacionais cristãos evidentemente não toleravam as acomodações promiscuas dos índios.” (Lemos:1999, pp. 22 – 23).

Dentre as características da casa paulista, temos de nos atentar para o programa de necessidades que ajuda a defini-la. Carlos Lemos retoma a influência indígena, pois esta seria responsável pela fragmentação

das construções rurais no entorno da casa sede, o que o autor chama de ‘partido aberto’. Sempre próximo a um curso de água, mas mantendo a sede nivelada numa plataforma artificial e cercada por uma calçada de pedras para evitar que enxurradas destruíssem as paredes facilmente erodíveis. Elevação que também facilitava o controle do dono da fazenda. O arqueólogo Paulo Zanettini confirma através de escavações arqueológicas também apresentadas em sua tese de doutorado (ZANETTINI:2005,p.83), um outro elemento definidor da casa paulista, levantado anteriormente por Julio Katinsky (KATINSKY:1976,p.129): a implantação das casas é, em sua maioria, voltada para o norte, o motivo seria fugir do vento gelado de inverno que vem do Sul-Sudoeste.

A planta se apresenta de forma simples atendendo ao condicionamento imposto pela taipa. “Devido à pouca resistência à tração das paredes de barro socado” (BENINCASA:2003,p.91), a casa é caracterizada pela predominância de cheios sobre vazios, ou seja, há poucas aberturas como portas e janelas. O telhado das casas era de duas ou quatro águas, com escoras dentro da casa dando sustentação e distribuindo o peso que as paredes sozinhas não agüentariam. Luis Saia é o primeiro a vincular a arquitetura rural bandeirista com o tratadista italiano Palladio, sua “planta-tipo” de fachada simétrica era utilizada em Portugal antes de ser levado para São Paulo<sup>2</sup>.

Outra característica é a divisão entre uma área de acesso público e outra privada que define a planta: na entrada temos o chamado alpendre, que serve como área de recepção. Neste cômodo tem-se acesso à capela, ao quarto de hóspedes e à área interna da casa, onde temos uma grande sala familiar distribuidora que, por sua vez, dá acesso aos quartos. O alpendre é uma reentrância no edifício, um cômodo sem parede para a área externa onde fica a entrada, também chamado na literatura de história da arquitetura por ‘corredor’. O quarto de hóspedes seria a resposta da necessidade de alojamentos para viajantes em decorrência das grandes distâncias entre as cidades. Quanto à capela, também dentro da casa sede, é de uso diário da família, agregados escravos e eventuais hóspedes, em poucos casos uma construção isolada.



[Fig. 1] Casa de Padre Inácio / Cotia. Construída no início do século XVIII, foi eleita por Luis Saia como o exemplar “puro” bandeirista remanescente.

<sup>2</sup> Palestra do curso de Arte Antiga na USP em 1962 intitulada “Roteiro dos Monumentos Históricos e Artísticos em São Paulo”

## **PARTIDO MINEIRO**

A descoberta de ouro no norte da província poderia significar o fim do isolamento dos paulistas em relação à metrópole, porém tal acontecimento que traria enriquecimento contribui ainda mais para seu empobrecimento e abandono. Na primeira metade do século XVIII acontecem significativos desmembramentos no território paulista. Em 1720 as minas de ouro descobertas se transformam na capitania de Minas Gerais. Logo depois, em 1748, outra região em que foi descoberto ouro é também desmembrada, as capitanias de Mato Grosso e Goyas. Neste contexto pessimista, São Paulo estaria condenado a ser apenas um entroncamento de rotas fluviais e terrestres, com o agravante de não poder aproveitar esta condição, teoricamente favorável ao comércio, por se encontrar subordinado ao pacto de exclusividade com a Metrópole.

O cenário muda apenas na segunda metade deste mesmo século, com a chegada do capitão general e governador da capitania de São Paulo, Luis Antonio de Sousa Botelho Mourão, mais conhecido como Morgado de Mateus. Este implementa uma nova política de povoamento baseada na distribuição de terras para o desenvolvimento da agricultura. Uma de suas primeiras ações é organizar a população dispersa no território agrupando-a em novas cidades. Tal política se intensifica a partir do início da gestão de Marquês de Pombal em 1770 atuando na função de secretário de negócios do Reino de Dom José I (1750 – 1777).

“O governo pombalino impôs a mudança política, fortalecendo o poder do Estado contra alguns interesses da nobreza e do catolicismo jesuítico” (SANTOS:2002,p28). A atuação conjunta de Morgado de Mateus e o marquês de Pombal resultam na criação de uma rede de rotas terrestres e fluviais que tem como objetivo ligar comercialmente o norte com o sul da colônia. Dentre os muitos povoados que surgem no entorno destas novas rotas abertas é a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso de Jundiá que nasce no início da Estrada dos Goyases, a futura cidade de Campinas.

No entanto, o que permitiu um maior avanço econômico na província foi a remoção de alguns dos obstáculos do pacto de exclusividade colonial. Isso contribuiu para o surgimento de uma economia interna de subsistência dinamizada pela circulação do ouro. “O desenvolvimento desta estratégia política do colonialismo português produziu, no plano econômico do Estado do Brasil, a inauguração da agricultura paulista de comércio”(SANTOS:2002,p.29). Neste momento se aposta numa nova forma econômica de produção de açúcar, articulando o pacto de exclusividade colonial com a economia de subsistência. Este contexto possibilita finalmente à província se desenvolver. O enriquecimento de São Paulo através da agricultura, somado ao esgotamento do ouro nas minas ao norte é responsável pelo intenso fluxo de pessoas para a região. A partir deste momento é possível notar mudanças consideráveis na morada paulista.

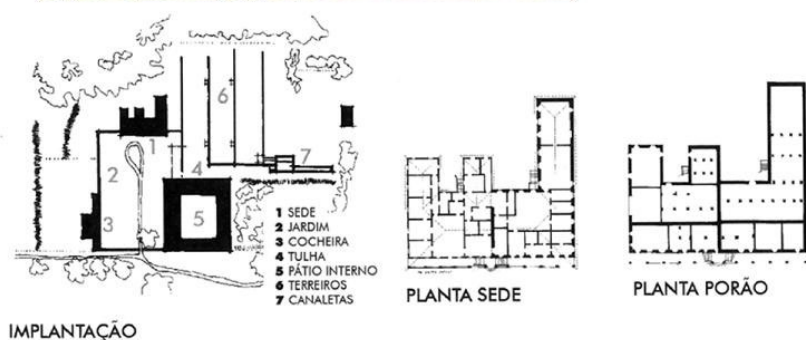
As transformações que a fazenda paulista sofre se referem principalmente à introdução do engenho de açúcar planejado com objetivo da industrialização. As principais mudanças que ocorrem



na planta da sede são: o fechamento do alpendre, a planta que apresenta o formato de “L” e a casa construída na encosta. Com o fim do alpendre, surge como consequência uma sala de recepção. A capela dá lugar a um oratório familiar. O quarto de hóspedes se transforma em alcova ou alcovas, cômodos com acesso exclusivamente à sala de visitas, inclusive sem a presença de janelas para o exterior. A planta em “L” é responsável por dividir o corpo principal da residência que serve de moradia com a área de serviço no anexo ao fundo.

É introduzida a técnica da taipa de mão, utilizada para as divisórias internas, enquanto a taipa de pilão se mantém como base das paredes externas e mestras. Outra contribuição da migração mineira foi a alteração do partido arquitetônico, empregando uma estrutura de madeira recoberta de terra, o que faz com que a casa passe a ser construída aproveitando-se o relevo. Ao instalar os edifícios nas encostas do terreno e próximos de cursos d’água, há um maior aproveitamento dessa água para a movimentação das moendas, abastecimento das edificações, fornecimento energia para a movimentação de rodas d’água e, no período do café, para o processo de beneficiamento dos grãos.

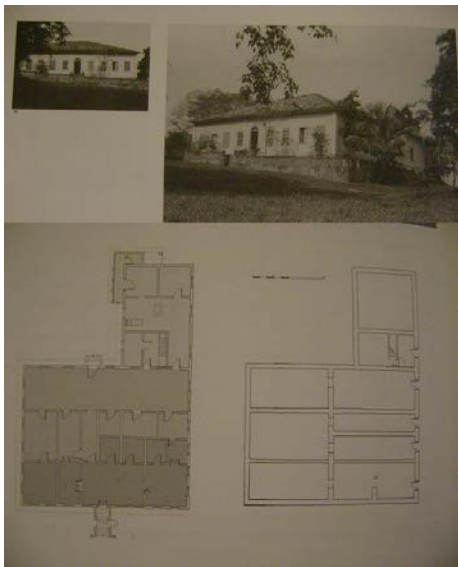
Com essas mudanças, o programa de necessidade se modifica. No térreo da sede ficam as atividades de trabalho referentes à vida doméstica, enquanto que o pavimento superior é destinado a residência, mantendo o “zoneamento” tradicional com a área íntima separada da área de visitas.



[Fig. 2] Casarão do Salto Grande / Americana. Construída no início do XIX em “L” recebeu diversos acréscimos no período do café.

Por volta de 1790 as plantações de café chegam ao Vale do rio Paraíba e rapidamente se tornam a principal fonte econômica da província de São Paulo instalando um curioso capitalismo escravocrata. O café abre caminho e avança para o oeste paulista. A partir dele surgem novas necessidades programáticas, entre as quais, a fazenda passa a se organizar em torno dos terreiros de secagem de café, e por questão de controle, a sede se avizinha da área de trabalho. No entanto, sua planta e organização interna se mantêm

igual, acompanhando as mudanças trazidas pela migração mineira. Na região de Campinas o açúcar tem seu auge em 1836, mas a partir desta data a produção começa a perder espaço para o café, até que em 1852 temos 89 fazendas de café contra apenas 44 engenhos(SILVA:2006).



[Fig. 3] Fazenda Cachoeira do Juca / Indaiatuba. Construída na segunda metade do XIX, porém mantém as características das casas de taipa de pilão, tanto no desenho da planta quanto na volumetria.

## ECLETISMO

A partir de 1851, a produção paulista de café supera a de açúcar. A expansão da cafeicultura aumenta as exportações e importações, e São Paulo fica cada vez mais em evidência no mercado internacional. Toda essa transformação econômica ocorre devido a nova dinâmica proporcionada pela cafeicultura, mas só ocorre devido a algumas leis que capitalizam a propriedade de terra. A legislação de posse de terras começa a mudar em 1822 com o fim do regime de sesmarias, onde as propriedades passam a pertencer aos administradores, não sendo mais uma concessão do Império. Esse quadro permite o crescimento territorial das fazendas, que se apoderam de terras consideradas devolutas. A Lei de Terras de 1850 legitima estas ocupações e o surgimento dos grandes latifúndios, todos proprietários a partir desta data são obrigados a tirar o título de posse.

“Art. 11: os posseiros serão obrigados a tirar títulos dos terrenos que lhe ficaram pertencendo por efeito desta lei, e sem eles não poderão hipotecar os mesmos terrenos, nem aliená-los por qualquer modo”

“Art. 15: os possuidores de terra de cultura e criação, qualquer que seja o título de sua aquisição, terão preferência na compra das terras devolutas, contanto que mostrem pelo estado de sua lavoura ou criação que tem os meios necessários para aproveitá-las”(Lei de Terras 601 de 18/09/1850).

A terra passa a ser comprada, elevando seu valor a níveis nunca antes imaginados, impossibilitando o homem comum construir uma propriedade. Neste momento começa a substituição da mão-de-obra escrava para assalariada através do financiamento do transporte de imigrantes europeus. Estes imigrantes se tornaram uma boa alternativa aos escravos, pois tinham qualificações profissionais mais próximas dos costumes portugueses. Dentre eles vieram muitos artesãos, mestre-de-obras e pedreiros, que a princípio, foram enviados às lavouras, mas em pouco tempo passaram a trabalhar nas cidades. Dentre as várias ocupações, merece destaque a construção civil, bem como as novas técnicas, padrões de construção e materiais trazidos por ela.

Outro fator responsável pela dinamização econômica ocorrida na província e a difusão destas novas técnicas e materiais foi a instalação das ferrovias, que facilitou e ampliou a comunicação com a Europa e Estados Unidos. Por um lado aprimora a interligação com o porto de Santos, logo transformado no principal escoador do café produzido no oeste paulista.

As origens do nosso ecletismo misturam-se em um grande caldeirão cultural. O qual surge na Europa ainda no século XVIII, onde correntes de pensamento historicista tinham como objetivo desvendar em cada país uma origem que legitimasse seu presente. Quando chegou ao Brasil, em meados do século XIX, convergem as diversas influências regionais européias, porém seu significado original não corresponde com a realidade brasileira. Pode-se dizer que há no ecletismo brasileiro a suspensão do juízo de valor histórico. Neste momento do artigo vale retomar o conceito de ‘tipo’ que perpassou toda análise. Além da importância ressaltada pela configuração espacial temos um despreendimento da forma histórica como condicionante.

“Prevalece(...)o critério arquitetônico deve ser entendido como um esquema de ‘articulação espacial’ que veio se formando em relação a um conjunto de exigências práticas e ideológicas da existência. Decorreria daí que a invenção formal que supera o tipo seria a resposta às exigências atuais, com relação às quais o tipo perdeu todo valor concreto. O recurso ao tipo ocorreria assim na medida em que a exigência atual, à qual é chamado a responder, tem suas premissas no passado”(Argan:2001, p.69)

Pode-se dizer que o ecletismo no Brasil perdeu muito de seu significado filosófico, sobrando apenas suas qualidades estéticas. As grandes modificações que a arquitetura deste período sofre acontecem principalmente em resposta às ideias higienistas. Periódicos estrangeiros e alguns médicos brasileiros começavam a estudar o tema da higiene nas habitações, sendo o foco principal as questões da ventilação e iluminação natural dos cômodos. Com o início da República, esses estudos são aplicados na saúde pública, e são criadas leis para regulamentar a moradia. Embora esta legislação só tenha influência dentro das cidades, muito também foi aplicado no campo devido ao discurso higienista ser bem aceito pela população.

As casas que já ficavam num patamar artificial, têm os porões abertos, com altura de apenas

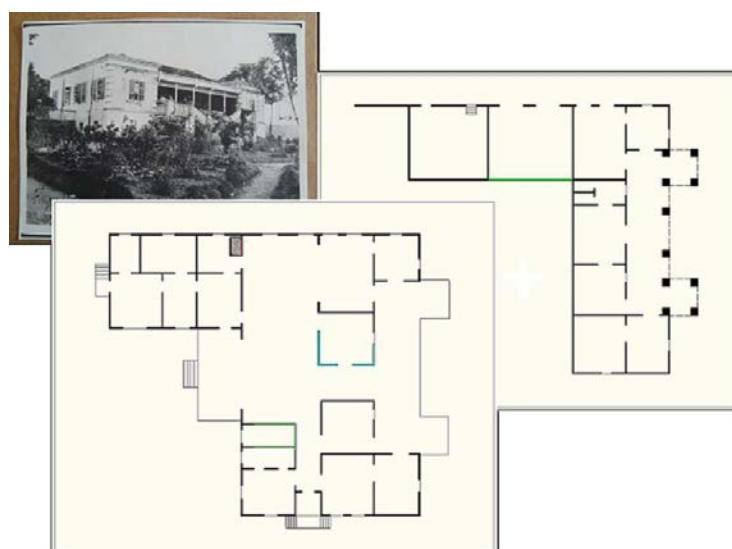
um metro e aberturas regulares, para evitar que a umidade do solo suba para a casa. As janelas ganham duas folhas externas de venezianas que permitem a circulação do ar mesmo estando fechadas. O vidro populariza o uso das bandeiras como fontes de luz natural.

A utilização do ferro na produção de canos galvanizados permite a canalização da água e do esgoto com mais facilidade. A partir disto os banheiros são incorporados pela residência rural.

A planta em “L” que já era utilizada se torna mais interessante, pois seu modelo permite aumentar a casa e ao mesmo tempo deixar que a luz natural penetre em todos os cômodos. Pouco a pouco as alcovas vão diminuindo, ao ponto de não serem feitas mais em novas residências. A capela, a partir de 1880, torna-se freqüente encontrá-la como um edifício independente da sede.

Pode-se dizer que “a sede da propriedade cafeeira adota o modelo de casa urbana, em que essa fica independente do lote e forma um desenho de planta independente de função”(PEDROSO:1998). A platibanda, utilizada desde o início do século XIX, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, servia para esconder a calha e o telhado. Porém, no fim do XIX, tem um uso menos ortodoxo, com função mais estética que funcional.

Quanto ao material temos uma ampla substituição da taipa pelo tijolo. O grande responsável por essa mudança foi o café, não só pelo enriquecimento que ele proporcionou, mas pela necessidade de muitas construções de diferentes tamanhos e formatos: aquedutos, canais, tanques de lavagem, tulhas de alto pé-direito. Todas as construções, com maior ou menor dificuldade, poderiam usar pedra ao invés do tijolo, porém a pedra de boa qualidade não existe em todo o território, e despenderia muito trabalho e dinheiro para transportá-las. No entanto, o tijolo poderia ser feito em olarias dentro das próprias fazendas.



[Fig. 4] Fazenda Jambeiro / Campinas. Construída em 1887, era dotada de todo conforto de uma casa urbana, luz de gás acetileno, rede de esgoto, salas de banho internas e água encanada. Sua construção foi atribuída a Ramos de Azevedo.

**BIBLIOGRAFIA**

- AMARAL, Aracy Abreu. A hispanidade em São Paulo: da casa rural a Capela de Santo Antonio. São Paulo: Nobel: Ed. da Univ. de São Paulo, 1981.
- BENINCASA, Vladimir. Velhas fazendas: arquitetura e cotidiano nos campos de Araraquara, 1830-1930. São Carlos, SP; São Paulo: EdUFSCar: IMESP, 2003.
- COSTA, Lúcio. Arquitetura. Rio de Janeiro. Jose Olympio. 2002.
- FERRÃO, André Munhoz Argollo. Arquitetura do Café. Campinas. Unicamp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2005.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira, 1867-1918. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KATINSKY, Júlio Roberto. Casas Bandeiristas: nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo. Tese (doutorado). São Paulo: Instituto de Geografia / USP. 1976
- LEMOS, Carlos A. C. Casa Paulista: historia das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café. São Paulo. EDUSP. 1999.
- O que é arquitetura. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PEDROSO, MariaLice Faria. Arquitetura das Fazendas de Café de Amparo, Monte Alegre do Sul e Serra Negra de 1850 a 1930. Dissertação (mestrado). IFCH. Unicamp. Campinas. 1998.
- PUPPI, Marcelo. Por uma historia não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia. Campinas, SP: Pontes: CPHA/IFCH, 1998.
- SAIA, Luís. Morada Paulista. São Paulo. Editora Perspectiva. 1972
- SANTOS, Antonio da Costa. Campinas, das origens ao futuro: compra e venda de terra e agua e um tombamento na primeira sesmaria da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso de Jundiá (1732-1992). Campinas, SP: UNICAMP, 2002.
- SILVA, Áurea Pereira da. Engenhos e Fazendas de Café em Campinas (séc.XVIII – séc.XX) *in* Anais do Museu Paulista. v.14. n.1. janeiro – junho 2006
- ZANETTINI, Paulo Eduardo. Maloqueiros e seus Palácios de Barro: o cotidiano doméstico na casa bandeirista. Tese (doutorado). São Paulo. MAE / USP. 2005.



## FLÁVIO DE CARVALHO E A FEBRE DO CORPO

Marcelo Téo

Palavras-chave: pintura, corpo, dança, música

O problema do nacional alcançou grande relevância em nosso modernismo, expandindo-se a partir de discursos de cunho sensorialista, em que as dimensões sonoras e visuais recebem especial atenção. O diálogo entre os dois sentidos não pode ser explicado de forma direta e unívoca, mas a partir de um emaranhado de discussões e traços de uma realidade que ora se expande ao contexto internacional, ora se contrai, reduzindo-se ao cenário brasileiro e às suas singularidades. Cria-se, nesse movimento orgânico de expansão e contração, uma tensão que caracteriza a arte e o intelectual moderno brasileiro, divididos entre as profetizações da modernidade européia e a busca de autonomia criativa, entendida como veículo central na constituição da nacionalidade.

A obra e a trajetória do pintor e arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973) parecem encarnar esta tensão de forma bastante original. Não mais a partir da união consciente entre a pesquisa estética e o projeto político, mas na constituição de sua própria personalidade artística, articulando experiência individual aos espaços e energias que proporcionavam e geravam movimento no interior do campo artístico.

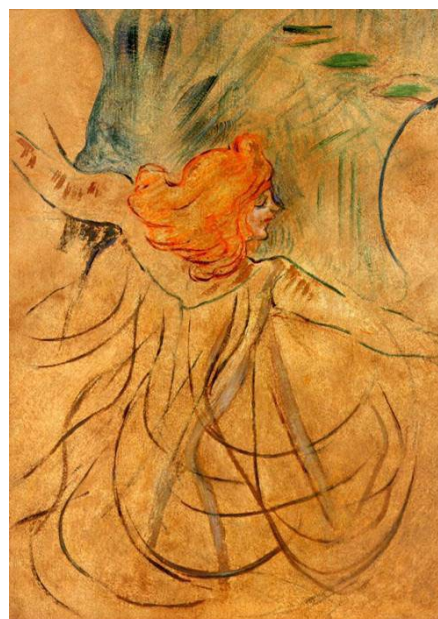
Após longa temporada de estudos na Europa, Flávio volta aos trópicos em algum momento entre 1922 e 1923,<sup>1</sup> pouco tempo após a realização da Semana de Arte Moderna, já com o diploma de engenheiro. Após sua passagem rápida por firmas de engenharia – empregos arranjados e impostos pelo pai –, Flávio ingressa no mundo da imprensa, passando a colaborar como ilustrador e repórter em periódicos paulistas, sobretudo o *Diário da Noite*. Passou a freqüentar espetáculos e eventos, sobre os quais escrevia, manifestando intenso interesse pela dança e pela dimensão rítmico-visual do corpo como elemento expressivo. Seu primeiro encargo foi a cobertura de um balé de Loie Fuller, que se apresentava em São Paulo com muito sucesso no ano de 1924, após uma longa temporada de vastas platéias nos Estados Unidos e na Europa, onde seu pioneirismo na dança moderna e no uso da iluminação cênica causara grande impacto.

1 DAHER, 1982; SANGIRARDI, 1985; e MORAES, 1986 apontam o ano de 1923 como data do retorno de Flávio ao Brasil. TOLEDO, 1994, munido de grande convicção, pautada nos registros na documentação inglesa de Flávio, além de registros alfandegários de Santos, assegura que o retorno de Flávio se deu em agosto de 1922. LEITE, 1994, corrobora a data deste último.

É possível perceber, numa comparação anacrônica instigada pela convergência temática, que a preocupação de Flávio de Carvalho, ao retratar a bailarina [Fig. 1], não era com os tecidos, as cores, mas com a estilização dos movimentos, entendendo o corpo como vetor, como base para um desenho cru que dá vazão a uma expressão híbrida, geometrizada e orgânica, sintética e expressiva. O desenho de Toulouse-Lautrec [Fig. 2], uma entre as várias obras produzidas pelo pintor a partir dos espetáculos de Miss Fuller – onde se pode incluir mais de sessenta litografias e um guache sobre cartão intitulado *A Roda - Bailarina Loie Fuller vista dos bastidores* (1893), hoje no acervo do Museu de Arte de São Paulo – expressa uma busca pela leveza e liberdade no traço, tão comum aos artistas de seu entorno em fins do XIX. O exercício do desenho, entendido como maneira de ver a forma,<sup>2</sup> deveria auxiliar na busca de materializar as construções do olhar, dando vazão à complexidade da sensação que engloba o ato de ver. A disciplina da mão seria a forma de dar vazão ao estado sensível do espírito diante não apenas da música, mas da sua materialidade representada pela dança. Diferente da pintura musical de Seurat, marcada pelos acordes de cor formados no olho, tanto Lautrec quanto Degas concedem ao desenho um papel central no diálogo com a música, entendida não como modelo teórico, mas como estímulo sensorial que age sobre o corpo e gera, através da dança, a mais pura e primitiva expressão humana. O desenho apresenta-se, aí, como uma “obsedante tentação do espírito” (VALÉRY, 2003: 125), através da qual se busca possuir o que se quer ver.



[Fig. 1] Flávio de Carvalho. *Impressões do bailado de Loie Fuller*, 1924. Publicado no *Diário da Noite* (??/1924).



[Fig. 2] H. Toulouse-Lautrec (1864-1901). *At the music hall - Loie Fuller*, 1892.

Essa fascinação diante dos efeitos da música sobre o corpo é compartilhada por Flávio de Carvalho, também arrebatado, três décadas mais tarde, pela performance de Loie Fuller. Contudo, uma série de detalhes separa os dois desenhos acima expostos. A começar pela sua funcionalidade: Flávio o produziu como parte de uma reportagem jornalística, a ser impressa às centenas, em preto e branco.

<sup>2</sup> Conforme o definiu Edgar Degas, citado por VALÉRY, 2003 (1938): 159.

O interesse do pintor brasileiro pela dança, ao mesmo tempo em que se confunde com o do francês na busca de tradução do movimento expressivo da bailarina, negando a gramática gestual da postura acadêmica, se distancia de forma radical. A compreensão do corpo é distinta: para Toulouse-Lautrec, parecia ser mero motivo expressivo, abafado, de certa forma, pela ênfase nos volumes, nos tecidos, nos espaços criados para servirem à cor; em Flávio de Carvalho predomina um ideal de síntese que integra sua compreensão do desenho, funcionando como indicador estético numa busca que deveria pautar-se pela geometrização das formas, pela precisão angulosa dos movimentos, pela regularidade dos contrastes, pela eliminação de detalhes irrelevantes nos figurinos e nos movimentos, pautados também por um ideal de estilização antinatural.

Marcada não apenas pelo discurso moderno que se erigiu em São Paulo nos anos vinte, mas pela própria experiência proporcionada pela cidade, a produção do jovem Flávio apresenta pontos de profundo interesse para melhor entendermos os desdobramentos das questões acima apresentadas. Indício disso é o colossal projeto para o Palácio do Governo de São Paulo, que além de dar início à extensa série de concursos arquitetônicos prestados por Flávio, teve papel providencial na criação de uma nova posição conquistada pelo arquiteto-engenheiro no cenário artístico-intelectual da capital paulista. Este projeto inaugurava, pelo seu caráter abertamente modernista, a vanguarda arquitetônica brasileira, ausente na Semana de 22, embora não tenha saído do papel, como a grande maioria dos realizados por Flávio.<sup>3</sup> Foi, todavia, o mais discutido, provocando extensas discussões reproduzidas nos jornais de então, estendendo-se desde fins de 1927 até os primeiros meses do ano seguinte. Devido às restrições de tempo e espaço, me aterei à análise dos murais previstos para o interior do edifício.

Nos dois painéis, que figurariam nos salões de festa e de banquete do Palácio, é possível perceber o cruzamento íntimo entre sua formação de engenheiro e de artista, bem como entre os problemas inerentes às duas dimensões de sua atuação. Se a arquitetura bélica e imponente do palácio idealizado por Flávio ambicionava, como percebeu Mário de Andrade, dar conta da grandeza do Estado, os painéis expunham os caminhos e as tendências que simbolizavam a vitória paulista na visão do autor, tanto pelos temas quanto pela linguagem selecionados. As temáticas eleitas por Flávio de Carvalho foram o trabalho e a dança, ambas tratadas a partir do problema do movimento, conforme atesta o próprio artista.<sup>4</sup>

No painel destinado ao trabalho [Fig. 3], cujo tema emerge como central no cenário paulistano, construindo uma imagem oposta, em certa medida, àquela da então capital federal, centrada em valores boêmios, como o culto ao ócio e à figura do malandro. A imagem de cidade moderna desejada pela elite paulistana ia ao encontro da realidade fabril, das máquinas, da velocidade, dos arranha-céus. A ideologia do trabalho servia, neste contexto, duplamente: como forma de viabilizar o enriquecimento e a transformação ágil da cidade; e como motivo central na construção de um estereótipo regional da

<sup>3</sup> Conforme apontou Rui Moreira Leite, estudioso da obra do artista, sua participação em sucessivos concursos oficiais no Brasil e no exterior “deve ser interpretada mais na qualidade de propaganda do projeto moderno que à tentativa de concretização de projetos determinados. Se os projetos seriam previsivelmente recusados, os concursos oficiais – como reduto das tendências conservadoras – eram um espaço privilegiado de discussão. A atitude provocadora se completaria com a reinterpretação dos programas estabelecidos nos concursos realizados por Flávio de Carvalho em seus projetos” (LEITE, 1994: 8-9).

<sup>4</sup> “No hall de festas, e no de banquete, há painéis decorativos representando formas em movimento”. CARVALHO, Flávio. “Ainda o atordoante projeto Efficácia”. *Diário da Noite, São Paulo*, 6/2/1928.

nacionalidade oposto ao do Rio de Janeiro. Contudo, o tratamento dado por Flávio merece maior atenção, tendo em vista que extrapola tais condicionantes ideológicas. Intitulado *Painel da vida rural*, propunha uma imagem da vida paulista no sertão, no amanhecer do dia (por volta das cinco horas da manhã).<sup>5</sup> Os gestos insinuam um esforço penoso, árduo, onde as magras figuras se esforçam para dar sequência ao trabalho excessivo. A mistura entre o homem e a paisagem é evidente, dificultando em certa medida a compreensão da dimensão figurativa. A interpenetração entre as figuras humanas e a natureza se dá, contudo, numa ótica bastante distinta daquele proposta cerca de três décadas antes por Almeida Júnior, para quem a cor terrosa insinuava a fusão, numa linguagem realista, entre o caboclo e seu meio. O olhar do pintor de Itu é de identificação, sendo ele também um caipira, um homem que jamais abandonou os acentos da vida interiorana. As formas angulosas que perpassam todo o desenho de Flávio de Carvalho e que proporcionam a “integração” entre homem e natureza, instaurando a dissonância do olhar urbano sobre o campo, do olhar marcado pela realidade das máquinas, pelas noções de ritmo plástico advindas do futurismo. Não busca a mimese do gesto, mas sua síntese estética. Essa gestualidade é trabalhada não em sua dimensão lúdica, mas como forma de estilização do trabalho penoso em meio à dura realidade do campo.



[Fig. 3] Flávio de Carvalho. Painel da vida rural, 1927. Esboço de painel para o salão de banquete do Palácio do Governo de São Paulo.

É, portanto, o homem da cidade quem vê a vida rural sob o estigma do atraso e da miséria, mas também da vida ascética sob a disciplina do trabalho, condição básica de sobrevivência. Dicotomia esta que aparece sugerida nas figuras antagônicas do corvo e da pomba branca: o primeiro remetendo à miséria e às dificuldades da vida no campo, a segunda, à dignidade pacífica do trabalho rural. Todavia, ainda que o arquiteto enfatize seu olhar urbano, não abandona o problema da identidade ligada à natureza tropical. A bananeira substitui a fábrica, e as vestes camponesas os uniformes fabris. O ímpeto urbanista e moderno dos paulistas não abandona, como nos mostram também as obras de Tarsila desse período, a tendência em associar humanidade e natureza nos trópicos, professada já pelos viajantes estrangeiros ao

<sup>5</sup> Conforme CARVALHO, Flávio. “Ainda o atordoante projeto *Eficácia*”. *Diário da Noite*, São Paulo, 6/2/1928.

longo do século XIX. Entretanto, Flávio se distancia da visão romântica, bem como do cubismo colorido e bem humorado de Tarsila do Amaral, valendo-se de uma linguagem mais agressiva e dramática. Ciente do choque que poderia causar aos espectadores, o artista se explica: “o leitor há de estranhar as figuras curiosas que o autor pintou. Mas é preciso dizer que essas figuras aparecem através de linhas geométricas, mostrando sua eficiência”,<sup>6</sup> conceito este nitidamente associado à construção rítmica do desenho, bem ao estilo do futurismo de Marinetti, submetendo o tratamento formal a princípios provenientes da realidade moderna.

A curiosa opção por uma cena rural, em tudo contrastante com a estética cubo-futurista, traz, contudo, uma segunda possibilidade interpretativa, pautada por um elevado grau de ironia, tão típico deste artista. O problema da eficiência exposto através de variações rítmico-geométricas é submetido à lógica do trabalho manual, da exploração ineficaz dos corpos, que se apresentam à beira da falência, do esgotamento. É possível, portanto, perceber não apenas uma intenção laudatória na proposta criada pelo arquiteto para fornecer elementos que contribuíssem à formação de uma imagem moderna da cidade de São Paulo – ainda mais se pensarmos que Flávio de Carvalho tinha certa simpatia pelo Partido Democrático,<sup>7</sup> que então fazia oposição aos governos federal e estadual. O painel contempla também as dissonâncias do progresso em sua versão tupiniquim. Apesar do discurso tecnicista do arquiteto, a pluralidade e a ambivalência das significações possíveis parecem escapar ao controle do artista.

A segunda obra, intitulada *Painel sobre a dança* [Fig. 4], traz tanto continuidades quanto rupturas com o primeiro painel. Nesta obra o arquiteto repete a fórmula utilizada na primeira, onde tema e forma encontram-se entrelaçados, o que acaba por gerar, devido à distancia entre os temas – o trabalho e a dança – uma dissonância estilística considerável. No *Painel sobre a dança* o pintor se vale de uma linguagem de viés primitivista, em diálogo com algumas das figuras centrais do modernismo europeu, colocando em pauta mais um ponto crítico das discussões sobre a modernidade e a nacionalidade: o lugar do corpo na formação das identidades nacionais/regionais.



[Fig. 4] Flávio de Carvalho. *Painel sobre a Dança*, 1927. Esboço de painel para o salão de festas do Palácio do Governo de São Paulo.

<sup>6</sup> CARVALHO, F. “Ainda o atordoante projeto *Eficácia*”. *Diário da Noite*, São Paulo, 6/2/1928.

<sup>7</sup> Fundado em 1926, contou com a adesão de vários intelectuais modernistas, com destaque para Mário de Andrade, Rubens Borba de Moraes, Paulo Duarte, entre outros (conforme DAHER, 1982: 13).



Em descrição da obra, Flávio salienta que os corpos seriam dourados, com cabelos de prata, insinuando, talvez, o alto valor que atribuía ao corpo e à dança, possíveis tesouros nacionais. Se no painel anterior, a forma estava submetida à ação – geometrização simbolizando o trabalho e o caráter ambíguo de sua eficácia –, neste ela se associa diretamente ao produtor da ação, o corpo. Não há referências à paisagem. São somente corpos femininos isolados, explorando a dimensão expressiva do gesto. Os movimentos perdem seu sentido dinâmico para alcançar a síntese estética, cuja violência e magnitude justificam a deformação dos membros e o caráter antinatural das poses. Os adereços e gestos musicais, comuns a obras realizadas no mesmo período por Di Cavalcanti e por Cecília Meireles sobre o tema da dança, estão ausentes, conferindo ao gesto grande autonomia, simulando sua potência expressiva, sua capacidade de converter-se em veículo através do qual transitam os conteúdos identitários, sem necessariamente representar figurativamente símbolos nacionais.

O traço primitivo remete às suas próprias caricaturas publicadas ao longo dos anos 20 em jornais brasileiros, onde a idéia das variações sobre um tema já estava presente. No painel, contudo, Flávio explora tal conceito de forma mais acabada. Luiz Carlos Daher sugere uma aproximação com a obra de Matisse *La danse* (1910) [Fig. 5], apontando a diferença entre a “versão purificada da dança do *fauve* e o olhar dissonante do expressionista” (DAHER, 1984: 14-6). Embora não ofereça dados que justifiquem sua afirmação, em parte o autor tem razão. *La danse*, junto com *La musique* [Fig. 6], oferecem uma visão idílica, avessa à modernidade ocidental. Seguindo um caminho que vinha trilhando desde aproximadamente 1904, em contato com a poesia de Baudelaire, com a obra e as idéias de Paul Signac sobre uma futura *época de ouro* (HUGHES, 1991), e principalmente, com a descoberta, por volta de 1906, da arte africana (RUBIN, 1991: 215), Matisse evoca uma espécie de síntese das artes, onde convergem música e poesia através da pintura. Conforme apontou Argan, Matisse opõe à análise racional cubista uma “intuição sintética do todo”, “da máxima complexidade expressa com a máxima simplicidade” (ARGAN, 1992: 259).



[Fig. 5] Henri Matisse (1869-1954), *La Danse*, 1910.



[Fig. 6] Henri Matisse (1869-1954), *La musique*, 1910.

*A Dança* de Flávio, por outro lado, sugere um estado de êxtase histérico, com gestos rígidos, em nada naturais ou harmônicos como os que compõem a obra de Matisse. Sua *Dança* é entendida como sintoma de modernidade, remetendo à tensão – e não à negação da primeira – entre a razão e o

instinto, entre a cidade e o mundo dos sentidos. A arte, representada em sua conexão mais efetiva com a corporalidade, apresenta-se como sinal de modernidade, via pela qual o país poderia oferecer uma contribuição original, já que nossa economia ainda se movia a passos lentos, problema este visível no primeiro painel. A estilização dos corpos enfatiza sua dimensão erótica, exaltando as curvas sensuais de mulheres esbeltas, alusão ao excitamento dos sentidos diante da vida na cidade. Esta, outra dissonância com relação à obra de Matisse, marcada por um clima compenetrado de ritual que remete às origens da música e do homem. Na obra do pintor francês, há uma síntese entre representação e decoração, cruzando um ímpeto formalista que dá autonomia ao traço, à cor e aos volumes, com a busca pela representação artística das verdades supremas do homem e do Universo. Para Flávio, interessa essencialmente oferecer uma síntese estética da dança como meio de expressão humana e como sintoma de modernidade. Longe da tradição do balé clássico, o arquiteto se vale do corpo feminino como território de conquistas urbanas, representando a um só tempo o ímpeto moderno da cidade de São Paulo e a originalidade do homem/mulher brasileiro(a), ambas tratadas a partir da ênfase na gramática gestual, sendo o corpo elemento motriz da transformação do mundo.

Embora Flávio de Carvalho, naquele momento, se identificasse mais com a análise racional dos objetos, típica do cubismo, movimento ao qual Matisse oferece um olhar oposto, a estruturação do *Painel sobre a dança* se aproxima mais daquela dos painéis do *fauve*, sobretudo em *La danse*, do que do tratamento mais esquemático dado por Picasso em obras de temática semelhante, como em *La danse aux voiles* (1907) [Fig. 7]. Vejamos porque. Na obra acima reproduzida, Picasso se vale de uma arquitetura fechada, tensa, opondo-se visivelmente aos ritmos soltos e à espacialidade aberta das obras de Matisse desse mesmo período, em que predominava uma visão lírica do mundo.<sup>8</sup> Tal como em *Les demoiselles d'Avignon* (1907), o espaço é um elemento concreto, finito, articulado e formado junto às figuras, ambos conectados pela teia rítmica construída num jogo que engloba a linha e a cor e que tende à contração. No caso de Matisse, os elementos (céu, terra e homem) são estruturados de forma a desconstruir os limites espaciais. As formas tendem à união, alongando-se, deformando-se pelo ritmo, que cumpre um papel transformador e, sobretudo, desbravador. Não há formas finitas, mas contínuas. Essa continuidade é rítmica, trazendo figura e fundo para um mesmo plano, no qual sua idéia cósmica do belo se realiza.



[Fig. 7] Pablo Picasso (1881-1973). *La danse aux voiles (nu à la draperie)*, 1907. Óleo sobre tela, 152 x 101 cm. The Hermitage, St. Petersburg.

<sup>8</sup> Além dos painéis aqui discutidos, vale citar a obra-prima de Matisse, *La joie de vivre* (1906), à qual, segundo Argan, Picasso parece reagir em (1907). Ver ARGAN, 1992: 423.

Embora a postura de Flávio diante do fazer artístico se aproxime mais da de Picasso, para quem a obra é problema – e não efusão lírica, como no caso de Matisse (ARGAN, 1992: 423) –, a construção do espaço no *Painel sobre a dança* se aproxima da arquitetura matisseana, mantendo, a partir de núcleos rítmicos circulares, uma continuidade que vai ao infinito. Os grupos são compostos por três figuras femininas, abruptamente interrompidos à direita e a ponto de desaparecer à esquerda, como que representando o movimento de fotogramas na projeção cinematográfica, idéia reforçada pela relativa continuidade das poses, sugerindo a existência de um único grupo que se reproduz, simulando movimento. A sucessão de gestos dá a idéia de um *leitmotiv*, que se repete e se transforma ao longo do trajeto, sem fim... sem começo. O ritmo, ainda que abdique do caráter cósmico oferecido por Matisse, ajuda a desconstruir os limites espaciais da obra, tonando-a aberta, ilimitada, aproximando-se, neste quesito, do mural do *fauve*. O efeito final, todavia, é imensamente distinto. Flávio procura conectar a dança à nova realidade pulsante da cidade, ao passo que Matisse oferece justamente uma saída outra que não a da vida racionalizada do homem moderno. A estética cinematográfica parece já agora provocar profundo impacto em Flávio, que, anos mais tarde, se aventuraria ele mesmo em tentativas frustradas de dirigir um filme sobre lendas indígenas na Amazônia.

Não há dúvidas que Flávio tivesse conhecimento destas obras, bem como uma sofisticada compreensão das questões a elas vinculadas, sobretudo no que diz respeito à estrutura plástica, provavelmente ignorando os significados e embates políticos nelas implícitos.<sup>9</sup> Sem seguir um plano de coerência estilística, Flávio se serve, já nos primeiros trabalhos, de linguagens plurais, sem necessariamente permanecer fiel às questões e perspectivas gerais atreladas a elas. A linguagem cubo-futurista do primeiro painel, antes de louvar os novos ritmos da modernidade, explora justamente sua ambiguidade, seus limites. No segundo painel, o traço primitivo e a espacialidade aberta criam uma atmosfera mítica que se conecta, paradoxalmente, à idéia de modernidade, oferecendo, agora sim, um olhar positivo, onde o corpo funciona como depositário dos fluxos urbanos, e também como metáfora da cidade, assumindo seus ritmos, seu pulso.

Estas obras, ou melhor, seus projetos, ainda que não tenham sido realizados de fato, provocaram vastas discussões entre os anos de 1927 e 1928. São extremamente valiosos por condensar alguns dos problemas que anos mais tarde se tornarão definidores da obra deste artista. Nos servem, ainda, como indício da evidência em que se encontravam as questões relativas à corporalidade, à vida dos instintos e sentidos, sempre colocadas diante dos dilemas da modernidade, tanto como via para compreendê-los, como canal para criticá-los. Apresentam-se – as obras –, ao fim, como verdadeiras intervenções históricas, empreendidas de forma incerta. Apesar do discurso racionalista – tão característico do também engenheiro Flávio de Carvalho –, suas criações escapam aos limites do projeto, tornando a obra um empreendimento dinâmico, exposto às mudanças e intempéries da vida e da realidade, quase como um delírio febril.

<sup>9</sup> Para uma abordagem acerca da significação política dos diálogos com a arte primitiva nos primeiros anos do século XX, ver LEIGHTEN, 1990.

**BIBLIOGRAFIA**

- ARGAN Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo: MWM-IFK, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto Editores, 1982.
- HUGHES, R. *The shock of the new: art and the century of change*. London: Thames & Hudson, 1991.
- LEIGHTEN, Patricia. *The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 4 (Dec., 1990), pp. 609-630. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3045764> (Accessed: 18/10/2010 14:49).
- LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação (tese)*. São Paulo: ECA-USP, 1994.
- MORAES, A. C. R. *Flávio de Carvalho: o performático precoce*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RUBIN, William (Edit.). *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris: Flammarion, 1991.
- RUSKIN, John. *Modern painters part four*. London: Lightning Source, 2005.
- SANGIRARDI JR. *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo; Campinas: Brasiliense; Editora da UNICAMP, 1994.
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Poésie*. Milano: Feltrinelli, 1978.

## ANSELM KIEFER: PAISAGEM, MEMÓRIA E RUÍNAS NAS *MEGALÓPOLIS*

Márcia Helena Girardi Piva<sup>1</sup>

Anselm Kiefer - em visita ao Brasil no ano de 1987, em ocasião de sua participação na Bienal Internacional de São Paulo -, ao observar a metrópole paulistana do alto do Edifício Copan, “sentiu-se profundamente marcado pelo impacto visual nele causado pelo caos de nossa metrópole”<sup>2</sup>. Através do registro em fotos, produziu uma série de obras tendo as vistas aéreas da paisagem urbana como elemento propulsor, apresentadas no Brasil nas exposições individuais - simultâneas – realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Galeria Camargo Vilaça em 1998.

Destaca-se, neste texto, a importância das obras de Anselm Kiefer produzidas a partir de sua primeira visita ao Brasil - no conjunto de sua vasta produção artística -, na qual impressionado com a metrópole de São Paulo a transforma em material para o desenvolvimento de uma nova série de criação.

Por tratar-se de um artista nascido no ano de 1945, ao final da Segunda Guerra Mundial, torna-se necessário correlacionar alguns pontos essenciais para Kiefer, os quais se concentram em questionamentos que foram fundamentais em sua trajetória artística. A posição do artista alemão no pós-guerra e a necessidade de uma mudança na concepção tradicional da representação após a catástrofe foram, então, os pontos centrais e perceptíveis em sua produção desde suas primeiras obras. Em 1969 inicia sua série “Ocupações”, que tinha o intuito de discutir questões então pouco esclarecidas sobre a história alemã e levantar discussões em um país que vivia uma amnésia estética e política. Estes esclarecimentos eram para o artista uma necessidade existencial – queria saber quem era ele, conhecer sua história, sua cultura.

Daniel Arasse (2007) salienta que algumas reações ao trabalho de Kiefer - quando iniciou seus procedimentos artísticos dirigindo uma atenção quase que exclusiva ao passado da história alemã e à cultura germânica - estavam relacionadas à singularidade de sua obra. Foi esta singularidade que caracterizou sua produção desde o final dos 1960 e o que o distinguiu claramente de seus contemporâneos. A maneira como se inscreveu no trabalho coletivo - ao não aceitar o silêncio que se instaurou na Alemanha pós-guerra - não foi simplesmente singular, mas também perturbadora e inquietante. Kiefer participou ativamente do trabalho de recusa ao esquecimento do passado nazista através de uma prática artística violentamente provocativa, que o levou a transgredir uma proibição coletiva. Torna-se, então, uma questão decisiva para

<sup>1</sup> Mestre em Artes pelo Instituto de Artes – UNICAMP. mgpiva@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Conforme citado no Catálogo da exposição de Anselm Kiefer no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 1998.



Kiefer: Como ser um artista na Alemanha depois da exploração da arte pelo Nacional Socialismo? É em torno deste questionamento que Kiefer trabalhará temas que se articulam com tal problemática. Andreas Huyssen (2004, p.15) ao comentar sobre a rememoração do passado nos remete à posição em que Kiefer se coloca, como artista alemão após a catástrofe, ao buscar esclarecimentos e reflexões através de suas provocações artísticas. As performances de Kiefer funcionaram, na verdade, como uma estratégia para tornar visível - desvelar -, revelar o que estava oculto e, assim, abrir um espaço de reflexão e contemplação bem como de memória.<sup>3</sup>

Tornou-se necessário, então, o conhecimento de todo este contexto que envolvia o artista como elemento facilitador para a compreensão dos motivos que o direcionaram para a escolha de certos temas que desenvolverá no decorrer de sua trajetória artística, incluindo, especialmente, os temas ligados à paisagem urbana brasileira.

A maneira como Kiefer rememora seu passado é refletida em toda sua produção artística onde, passado e presente estão em constante conexão. Foi a partir da emergência do Holocausto, como um acontecimento mundial, que Kiefer propõe deslocamentos de seus temas, através de um entendimento de situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do evento original.

As vistas aéreas da metrópole paulistana acabaram por incorporar imagens baseadas na figura mitológica *Lilith* - primeira mulher de Adão, muito sedutora, que ao não se submeter à figura masculina voa para as cidades do mar, é a protetora das cidades desertas, das cidades em ruínas e a representação do mal que se espalha pelo mundo. A série *Lilith* demonstra uma abertura para a continuidade da história, onde o passado mítico é inscrito no presente para levantar discussões sobre questões contemporâneas. As obras suscitadas a partir das fotografias da metrópole brasileira, ao incorporarem a palavra *Lilith*, mostram-se ligadas a uma rede de pensamentos e questões. O Holocausto, como citado por Huyssen (2004), - como lugar-comum universal -, torna-se um evento global que é transferido para outros exemplos de genocídio e começa a funcionar como metáfora para outras histórias e memórias.

Verifica-se uma primeira mudança de tema na produção artística de Kiefer a partir de influências que a poesia de Paul Celan - poeta judeu sobrevivente dos campos de extermínio - passa a ter sobre suas obras. Kiefer refere-se ao poeta anexando à superfície de suas criações títulos ou mesmo trechos de poemas de Celan, além de materiais efêmeros como a palha e as cinzas.

A obra de Kiefer pode ser caracterizada por suas relações inesperadas de fatos da história, de tempos distantes que se aproximam. *Lilith*, ao não aceitar uma posição de submissão em relação ao homem, procurou seu próprio exílio refugiando-se nas cidades em ruínas. Esta figura mitológica que se afastou para longe do ambiente a que estaria destinada, de certa maneira, alude à própria posição em que se encontrava o artista alemão após o abuso e manipulação da arte e da cultura durante o Terceiro Reich, nos lembra também o abandono sentido por Celan ao ser excluído da cultura a qual teria adotado.

<sup>3</sup> O presente, este “tempo de hoje” onde o passado e o futuro vêm se refletir caracteriza, em Benjamin, o tempo próprio e a historicidade específica da obra de arte. Para ele, a obra de arte é “essencialmente a-histórica” porque sua aparência não está sujeita a causalidade de um processo temporal; baseia-se de alguma forma em seu passado pelo presente que ela instaura.

Portanto as obras da série *Lilith*, mesmo sob o tema das paisagens urbanas, não se desvinculam da história pessoal do artista. As relações suscitadas por esta figura mitológica se articulam com outros contextos não relacionados especificamente à história do mito referido na mística judaica. São alguns espectros do passado e de outras culturas que se articulam de maneira global na contemporaneidade. As questões levantadas sobre as paisagens urbanas representadas pela cidade de São Paulo são ampliadas para todas as megalópoles atuais. É justamente sobre o abalo na crença do progresso da modernidade associada às sociedades modernas que se estabelece, então, um espaço de debate histórico, onde a globalização e as diversidades culturais são colocadas em pauta. São rastros de histórias de extermínio que estão articuladas às próprias ansiedades da metrópole sobre o futuro deslocado para o passado. Fazendo parte dessas questões estão os debates em torno da exclusão dentro e fora das próprias fronteiras culturais. Tais questões podem ser relacionadas à sociedade moderna que, de alguma forma, também foi afastada de uma vida mais próxima à natureza. O ambiente natural, agora substituído por um cenário de fumaça e poluição, pode ser associado à figura de *Lilith*, deusa do povo profano, provocadora do afastamento do sagrado que se instaura nas megalópoles - levando-se em conta que o sagrado sempre foi uma referência à integração do homem com a natureza. Assim, Kiefer deixa que muitos caminhos sejam traçados na interpretação de suas obras, elas produzem conexões que passam a ser direcionadas por quem as vai olhar. Os temas a que as obras aludem sempre estão em sintonia com o interesse do artista em propor, através de suas criações, vários níveis de reflexão.

Há um lado sombrio nas sociedades atuais relacionadas aos totalitarismos políticos, à exploração das sociedades e às devastações ambientais. O progresso, nestes termos, passa a ser preocupante quando há uma memória sobre eventos catastróficos, que como o Holocausto desempenhou um papel chave na memória mundial.

A série *Lilith* perpetua a idéia do antigo e do arcaico sobressaindo-se sobre a paisagem contemporânea, onde a noção do passar do tempo é referida tanto pelos materiais empregados - areia, pó e cinzas - como pela presença do mito e da transformação da arquitetura em ruínas. A percepção da transitoriedade é uma das questões inseridas nas paisagens de Kiefer, especialmente por estarem ligadas às imagens de ruínas, morte e destruição.

Kiefer comenta que algo deve causar impacto, “quando se lê algo, quando se vê algo ou se escuta algo”. Para o artista é esta a motivação que o leva a produzir suas obras. Através de sua produção constrói uma variedade de discursos, em suas diversas camadas de representações; as ruínas que para ele não são como algo que está acabado, mas que ao contrário simbolizam um recomeço, uma renovação, foram percebidas - ao olhar do artista - na arquitetura da cidade de São Paulo. E foi esta motivação - a visão da cidade vista do alto, em 1987 -, que lhe causou este impacto, essencial para o desenvolvimento da série *Lilith*. Kiefer trabalha sobre uma memória sempre transitória, *Lilith* como a própria figura do mal que se instala no mundo, passa a relacionar-se com as ruínas das megalópoles e nos remete ao “Anjo da História” de Walter Benjamin, o testemunho terrível e impotente na caminhada da humanidade em direção ao desastre. Portanto, as imagens da metrópole brasileira passam a ser utilizadas pelo artista como metáfora para discutir questões relacionadas à destruição e à contradição entre eternidade e efemeridade.

A paisagem torna-se tema relevante na produção artística de Kiefer, e passa a representar, ao mesmo tempo, uma crítica à pintura de paisagem como expressão da alma da cultura alemã e a relatar através de fundos desolados e agonizantes - que figuram a idéia de *Land*, da terra alemã da qual ele convoca a história e o mito -, o preço que a natureza pagou e continua a pagar pela ganância humana. A paisagem urbana brasileira passa, então, de certa forma, a traçar estas relações com as paisagens desoladas, as ruínas, o exílio, a cultura judaica, as paisagens estéreis que se concentram na figura de *Lilith*, que passará a representar todo este contexto deslocado para questões contemporâneas.

Nos quadros da série *Lilith* várias questões essenciais para Kiefer podem ser incorporadas, como: a situação do artista alemão após a catástrofe histórica do nazismo, a guerra impedindo o prosseguimento do vôo da pintura e a constatação de que a redenção pela arte não poderia mais ser possível, tais questões se refletem sobre o mito da potência salvadora da arte que foi, como outros, aniquilado pela história. Para o artista o colapso do mito não reflete seu extermínio, para ele o mito foi aniquilado para ser colocado como obra na história.

Verificam-se duas vertentes dentro do mesmo tema das paisagens urbanas: anterior e posterior à mudança de Kiefer da Alemanha para a França - quando interrompe sua produção artística durante dois anos (1993-95) e faz várias viagens pelo mundo. Ao retomar o mesmo tema *Lilith* iniciado em 1987, no ano de 1998, percebem-se nas obras sobre a paisagem brasileira aspectos distintos das anteriores, tanto em relação aos materiais empregados como a uma nova interpretação do mito. Segundo Arasse (2007), as versões urbanas de *Lilith* adquirem um valor mais geral, de acordo com a nova interpretação de Kiefer, o conceito de mulheres ligadas às catástrofes, figura demoníaca e revoltada, transforma-se em uma figura sombriamente positiva. *Lilith*, o demônio exclusivamente negativo da tradição judaica passa a representar a mãe do povo profano, a deusa tutelar de um mundo em que o sagrado se retirou - o mundo das megalópoles contemporâneas.

Podemos perceber que a reflexão de Kiefer sobre o tempo histórico permanece, e que o pensamento judaico da história terá, sem dúvida, constituído um instrumento fundamental na caminhada que lhe conduziu da dimensão “existencial” das primeiras obras à espiritualidade e às meditações “cósmicas” das obras recentes (ARASSE, 2007, p.213). Este fato pode ser constatado ao analisarmos as obras *Barren Landscape* [Fig.1] e *Lilith* [Fig.2] que datam 1987-89, as quais refletem ainda um horizonte fechado que vai se abrindo para o imenso céu das obras posteriores da mesma série.

A associação entre memória, história e melancolia sugere a proximidade entre o artista e o pensamento de Walter Benjamin. Segundo Arasse (2007), a concepção do tempo por Benjamin propõe um fundamento teórico incomparável à obra de arte e a sua própria inscrição na história.<sup>4</sup> As obras da série *Lilith* demonstram uma verificação da concepção benjaminiana do tempo. Cada uma das obras está inscrita na história em um tempo presente, onde o passado e o futuro se refletem. Apesar de suscitar a idéia de passado é pelo presente que ela se instaura, através dos materiais e da presença física da obra.

4 O presente, este “tempo de hoje” onde o passado e o futuro vêm se refletir caracteriza, em Benjamin, o tempo próprio e a historicidade específica da obra de arte. Para ele, a obra de arte é “essencialmente a-histórica” porque sua aparência não está sujeita a causalidade de um processo temporal; baseia-se de alguma forma em seu passado pelo presente que ela instaura.



Estas obras abrigam uma verdade oculta, a obra de arte com o poder de desvelar aquilo que está nela contido, está em concordância com a idéia que Kiefer faz do seu processo criativo e da função da obra de arte através dos efeitos que ela exerce.



[Fig. 1] Barren Landscape (Paisagem Árida), 1987-1989. Acrílica, emulsão, cinzas, e giz s/tela, com chumbo, cabelo de mulher e serpentina de aquecimento, 330 x 560 cm. Coleção Astrup Fearnley, Oslo. (ARASSE, Daniel, Anselm Kiefer).



[Fig. 2] *Lilith*, 1987/1989 - óleo, laca, chumbo, cinzas, papoula, cabelo e argila sobre tela - 380 x 560 cm - Coleção Hans Grothe - (Catálogo Anselm Kiefer obras da coleção Grothe - Palma de Mallorca).



[Fig. 3] *Filha de Lilith*, 1998. Técnica mista, 107 x 164,5 cm. Fonte: Coleção Edmundo e Cibele Ribeiro - S. Paulo, Brasil.

Ao analisarmos os quadros *Barren Landscape*, as variações de “*Lilith*” e “*Filha de Lilith*” [Fig.3], percebemos que os objetos e os materiais incorporados às obras manifestam os limites da capacidade de representação, e que eles contribuem também para sentir mais intensamente, no seu distanciamento, a presença que manifestam e então o “desaparecimento” do que é representado na própria obra é que se faz presente. *Lilith* é representada pela inscrição de seu nome à tela, ou pelo feixe de cabelo ou mesmo pelas

vestimentas vazias e, é através desta ausência que ela se torna presente. Esta “fuga do significado” é de uma outra ordem, a fuga ou desaparecimento do sentido constitui nela mesma o objeto da representação.

Daniel Arasse destaca como surpreendente a coerência dos ecos e das correspondências que surgem entre Benjamin e Kiefer. Para o historiador, estas correspondências existem por uma razão historicamente precisa e que existencialmente tornou-se profunda a esta situação. O interesse de Kiefer pela cultura judaica ocupa um lugar no presente e é intimamente ligado a um sentimento trágico de separação, de perda e de exílio.

A “aura” é restaurada na obra através dos objetos ou materiais que mantêm uma relação enigmática com o significado que sugere o título. Criados para ou pelo artista conservam-se como objetos únicos, eles contêm a marca de sua presença e contribuem ao efeito aurático da obra. Kiefer procura uma aderência completa entre idéia “menos representada que representada” e objeto, que está presente – às vezes a obra inteira e na obra, os objetos, materiais e fragmentos é que impõem sua presença real.

As primeiras obras da série *Lilith*, de grandes dimensões, que datam 1987-90, em que a espessura da matéria é visível, deixam transparecer a maneira como Kiefer reconstrói e acelera os processos da natureza no que se refere ao tempo transcorrido, ao deixar estas obras em contato com o sol e a chuva, sob as ações do tempo. Para Kiefer tudo é um processo permanente: movimento, mudança, metamorfose. Neste processo os segmentos em um percurso criam pontos de vista em que, em uma obra pode-se ver partes da outra.

A analogia do mito de *Lilith* ao tema das paisagens urbanas pode ser considerada como mais uma mudança de tema, assim como foi anteriormente analisada a questão da descoberta da poesia de Paul Celan, como um deslocamento dos temas iniciais de Kiefer - específicos à história alemã - em direção à cultura judaica.<sup>5</sup>

Arasse (2007) refere-se à arte de Kiefer como, em parte, clássica: no sentido de manter uma relação estreita com alguns vestígios ligados à pintura de paisagem, à utilização da perspectiva ou às grandes dimensões de suas telas. Porém, suas formas artísticas “clássicas” - são habitadas pela presença dos materiais e assombradas, às vezes, pelas palavras que escritas sobre a superfície e claramente legíveis, lhe dão geralmente seu título. Estes títulos contam mais pelo fato de mediar ostensivamente a percepção da obra, fazendo uma tradução visual do que enunciam os signos escritos, uma “representação” - seja ela enigmática ou arbitrária. Os títulos designam não menos que verbalmente a representação a qual eles pertencem. O artista caracteriza-se pela tensão provocada por suas obras que na maioria das vezes causa perturbação; toda sua produção propõe mergulhos profundos, através do significado proposto pela matéria plástica, que podem estar tanto em suas camadas mais profundas como nas mais superficiais. O espectador é obrigado a elaborar sua própria interpretação sobre obra. Uma relação de incerteza se coloca, muitas vezes, entre o título e o que o quadro mostra aos olhos.

---

<sup>5</sup> É importante destacar que o interesse de Kiefer pela mística judaica não está relacionado a uma conversão do artista, mas sim a uma fonte de inspiração mítica. O interesse por estes temas inicia-se a partir de várias viagens que faz a Israel nos 1980 e intensifica-se após 1995, período que coincide com o desenvolvimento das obras analisadas nesta pesquisa.



A obra do artista Anselm Kiefer possibilita um campo de discussão muito amplo, além de relacionar-se com o espaço brasileiro. A criação do artista não se restringe a um lugar específico, mas se alimenta de alguns espaços para propor reflexões de âmbito global. A escolha da série *Lilith* e *Barren Landscape* para análise neste texto está concentrada não apenas na importância de se ter a imagem do Brasil inserida - de maneira relevante - dentro da produção do artista, como por tratar-se de um tema atual e restrito a esta série de produção que suscita questões no âmbito da arte contemporânea: Seria uma maneira de chamar à atenção ao descuido da humanidade? O poder do capitalismo, devastador, ambicioso e desumano, poderia levar grandes cidades a ruínas? As grandes megalópoles estão propensas a entrar em um grande colapso? A paisagem urbana é colocada em pauta e é referida de modo reflexivo, onde os conceitos inseridos podem ser ampliados para discussões significativas entre teóricos e historiadores no campo da arte atual.

As ruínas são tema central na produção de Kiefer, o cenário de sua infância refletiu-se por toda sua trajetória artística, podemos dizer que sua arte surge das cinzas, de um cenário de destruição, um rompimento e destruição da própria cultura alemã e que retorna às cinzas no que se refere ao tema das ruínas nas *Megalópolis*, com o tema *Lilith*, onde as cinzas salpicadas por toda a obra nos remetem à visão do Anjo da História que vê no progresso um acúmulo de ruínas, um futuro que como as cinzas não têm possibilidade de transformação, como um destino que já parece estar consumado. Assim como a visão do profeta Isaías, que projeta nas ruínas o eterno ciclo de crescimento e decadência.

Kiefer, na variedade de seus temas e materiais sempre evoca o drama humano, a história que parece se repetir em diferentes contextos demonstra que os sentimentos humanos são semelhantes, trata-se de um ponto de congruência, uma unidade, que é despertada através de diferentes estímulos que dependem das circunstâncias, do contexto em que se encontram, do ambiente em que se circunscrevem e da experiência estendida do tempo.

## REFERÊNCIAS

- ARASSE, Daniel. **Anselm Kiefer**. Paris: Regard, 2007. 343p.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Tradução Sergio Alcides. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. 116p.
- KIEFER, Anselm. **Filha de Lilith**, 1998. Obra original. Fotografia, areia, roupas, cinzas, dimensão: 107 x 164,5 cm. Coleção Edmundo e Cibele Ribeiro, Araçatuba, São Paulo, Brasil.
- LAUTERWEIN, Andrea. **Anselm Kiefer et la poesie de Paul Celan**. Paris: regard, 2006. 253p.
- MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM - SP). **Kiefer no Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Catálogo da exposição do artista Anselm Kiefer. São Paulo, 1998.
- WALTER Benjamin. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão, 1996. São Paulo: Brasiliense, 1996. 253 p.

## TEMPO E ESPAÇO ENTRELAÇADOS: A TRAMA E A URDIDURA DISCURSIVA DE HERMAN BRAUN-VEGA

Profa Dra Maria Luiza Calim de Carvalho Costa<sup>1</sup>

### RESUMO

A obra de Braun-Vega leva o leitor a vários percursos de leitura. A partir de uma pintura emergem outros textos - como fragmentos de pinturas de grandes mestres, textos de jornais contemporâneos, imagens de pessoas em suas tarefas cotidianas, imagens e personagens latino-americanos propiciando ao leitor uma rede com imbricações que ele tem de resolver com um trabalho de assimilação e transformação. As questões latino-americanas são postas em diálogo às produções dos grandes mestres, propondo um olhar complexo sobre as relações culturais e sociais entre a erudição européia e a cultura mestiça latino-americana, entre centro e periferia, entre local e o globalizado. Braun-Vega propõe pensar uma América Latina além da sua territorialidade, língua e diferenças. Propõe um olhar que escava as duas culturas como se retira as camadas de um palimpsesto e deixa que os vários discursos que emergem dessa escavação fiquem à mostra em uma construção em forma de constelação.

Palavras-Chave: Herman Braun-Vega; intertextualidade; cultura latino-americana.

### INTRODUÇÃO

A obra de Herman Braun-Vega propõe ao leitor percursos intertextuais. É composta de fragmentos recortados de várias obras de grandes mestres da arte ocidental juntamente com imagens contemporâneas. A memória histórica, a memória social e a memória cotidiana do autor imbricam-se e fornece ao leitor uma imagem labiríntica. Esse labirinto tempo-espacial é dado à exploração do leitor que percorre as citações de Braun-Vega, ora se deparando com questões políticas e sociais do tempo de produção das obras, com referencia aos discursos jornalísticos, ora com citações de pinturas históricas que dialogam por aproximação ou em oposição ao discurso ideológico da obra.

<sup>1</sup> UNESP/Bauru. marialuiza@faac.unesp.br

Para o artigo escolhemos três obras do artista Herman Braun-Vega, que nasceu no Peru em 1933, filho de um judeu de origem austro-húngara e de uma mãe mestiça peruana, atualmente está radicado na França. O leitor frente a obra de Braun-Vega se depara com uma complexidade de citações, com uma bricolagem de imagens. Para instaurar o sentido o leitor precisa se municiar de uma competência leitora e construir percursos de leitura nesse mar de semas que é a construção pictórica do artista.

### INTERTEXTUALIDADE OU INTERPICTURALIDADE?

Intertextualidade é termo criado por Julia Kristeva para definir as relações de uma obra literária com textos literários pré-existentes e também com sistemas simbólicos não-verbais. Para Kristeva a noção de texto é ampliada e passa a ser visto como sistema de signos. Kristeva esclarece que intertextualidade não é um caótico e indesvendável emaranhado de influências, mas sim a assimilação e transformação de vários textos, ordenado por um texto central que coordena o sentido.

Roberto Gac (2005) inicia seu texto intitulado “Braun-Vega: Maestro de La interpicturalidad” dizendo que se as palavras interpictural e interpicturalidade ainda não existem, intertextual e intertextualidade também não existiam antes dos anos sessenta do século XX. Intertextual ou interpictural, independente do termo a questão é a mesma: há uma ruptura na linearidade do texto que é de certo modo alterada quando a intertextualidade é reconhecida pelo leitor. Laurent Jenny, em *A Estratégia da Forma*, aclara esta questão:

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico (JENNY,1979,p.21).

A obra de Braun-Vega leva o leitor para essas bifurcações quando de uma pintura, por exemplo, emergem outros textos - como fragmentos de pinturas de grandes mestres, textos de jornais contemporâneos, imagens de pessoas em suas tarefas cotidianas, imagens e personagens latino-americanos -, de forma explícita como uma citação, ou implícita, propiciando ao leitor uma rede com imbricações que ele tem de resolver com um trabalho de assimilação e transformação. O grau de explicitação da intertextualidade depende da forma em que transparece no texto e também da capacidade do leitor, através de seu repertório, de encontrar as relações e articulá-las. A citação é a forma mais direta e evidente de intertextualidade, mas pressupõe uma competência na decifração da linguagem por parte do leitor. Ele precisa conhecer o texto citado e seu contexto, para identificar no bojo do novo contexto as relações que o autor propõe. O leitor ao deparar-se com o já-visto exposto de modo inusitado é levado à reflexão, aquela repetição, recortada, colada, sobreposta ou superposta, suscita um novo olhar, adquire outro sentido, amplia os horizontes de leitura.

## O LABIRINTO TEMPO-ESPACIAL

Ao recortar fragmentos de obras de vários tempos para compor suas pinturas, Braun-Vega propõe ao leitor a recuperação e atualização do passado através de cortes sincrônicos, subvertendo a linearidade histórica. Os fragmentos de obras utilizados pelo pintor para compor suas obras estão imantados com o olhar de seu tempo de produção e ao mesmo tempo, ao serem descontextualizados e inseridos em um outro presente, são atravessados pelo olhar desse novo presente. Um processo dialético se instaura entre os vários presentes recortados de modo sincrônico e justapostos em um novo contexto, possibilitando um novo olhar sobre o passado a partir do desmanche da visão da histórica linear e a proposição de um novo olhar.

O modo linear que a historiografia se vale para representação do tempo é uma construção mais artificial do que o modo sincrônico, considerando como o cérebro humano recebe as informações por estímulos elétricos e como se interligam em redes associativas sincrônicas. A história é, nesse caso, vista como uma constelação de presentes a partir da proposição benjaminiana que “vê em cada momento da história, um presente que não é transito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando “constelações” com outros presentes e o presente atual do historiador.” (PLAZA,2001,p.4).

Braun-Vega se apropria do passado e re-configura a tradição pictórica ocidental, num processo de atualização em suas obras. Efetua, a apropriação desse passado como afinidade eletiva, reorganiza um novo modo de aproximação do passado, através de lentes do presente, que, por sua vez é projetado ao futuro como criação à procura de um leitor.

A criação antropofágica de Braun-Vega está em consonância com os processos criativos da arte contemporânea que “mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação” (PLAZA,2001,p.12).

Estamos, pois, diante de duas chances: ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente (PLAZA,2001,p.7).

É na perspectiva crítica que Braun-Vega compõe suas obras. “Seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora” (JENNY,1979.p.49).

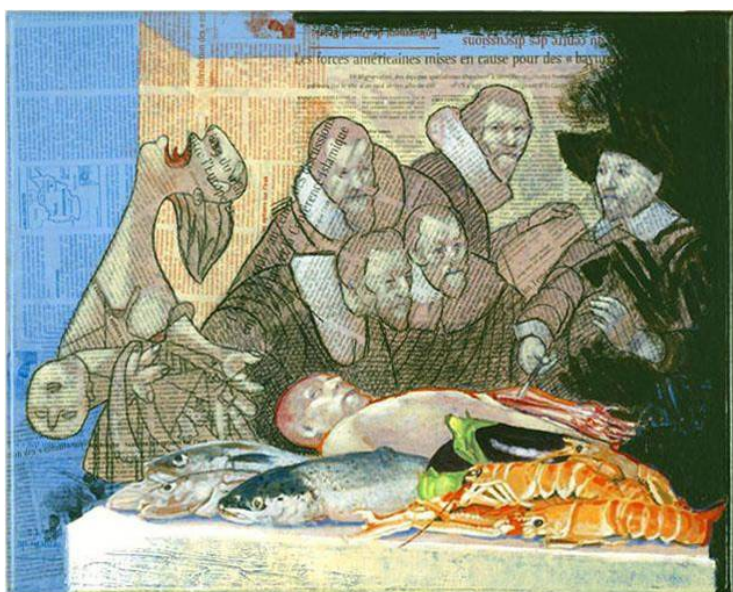
O uso de fragmentos de obras de arte para compor suas obras, desloca o leitor de uma possível linearidade da leitura automatizada, proporcionando desvios ou meandros para o leitor ter ampliada a duração do efeito estético, ao liberar-se dos automatismos, e navegar demoradamente nesse mar de semas em que se constituem as obras.

## PROPOSIÇÕES: PERCURSOS LEITORES

O leitor/espectador da obra de Braun-Vega se depara com um jogo discursivo cuja trama e urdidura precisa desfiar. Para pensar sobre o problema da leitura buscamos os teóricos Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser, ambos da Universidade de Constança, que nos anos 60 do século XX, inauguram a Estética da Recepção e Estética do Efeito respectivamente.

Ao privilegiar a relação autor-obra-público, Jauss afirma que o valor estético decorre da percepção estética que a obra é capaz de suscitar, o que chamou de horizonte de expectativas. Ao levar em consideração tanto o leitor quanto a sua experiência estética propõe, também, que a obra seja considerada dentro do horizonte em que apareceu.

Wolfgang Iser ressalta o efeito suscitado pela obra no leitor, o que pressupõe a existência de uma estrutura da obra apreendida de modo indutivo pela compreensão de seu efeito. Essa estrutura, associada à função e a comunicação, é estimulada mutuamente, no ato da leitura, para suprir os vazios ou os pontos cegos do texto. O leitor atento traça uma trajetória de leitura, através dos índices contidos no texto para instaurar o significado. Desse modo, o significado da obra, através dos múltiplos trajetos de leitura que o leitor pode traçar, apresenta a possibilidade de configurações semânticas diversificadas. Portanto, para Iser (1979), na relação texto-leitor, os textos não são plenamente constituídos, e exigem que o leitor realize projeções para o preenchimento dos vazios existentes nos enunciados. O leitor à medida em que lê o texto, para que a comunicação tenha êxito, vai alterando suas representações projetivas acomodando-as a partir dos complexos de controle contidos no texto. Esses complexos orientam a leitura, fazendo com que o leitor altere seu horizonte de expectativas, constituindo o sentido ao preencher o que antes está indeterminado com um determinável.



[Fig. 1] BRAUN-VEJA, Herman.(1933- ). *Naturezas Mortas - Rembrandt e Picasso*, 2002. Acrílico sobre tela, 0.42m x 0.52m

O ato de leitura se constitui no jogo de aparecimento e ocultamento, no ir e vir do leitor na busca do sentido. “Nossa discussão da construção de imagem (*Vorstellungsbildung*) mostrou que os esquemas do



texto tanto apela para um conhecimento existente no leitor, quanto oferecem informações específicas, através das quais o objeto intencionado – mas não dado – pode ser representado” (ISER,1979,p.109).

O leitor frente a uma obra de Braun-Vega como “*Naturezas Mortas -Rembrandt e Picasso*”( fig.1) necessita encontrar os intertextos deslocados de seu espaço original e concatenar suas relações para instaurar o sentido. Sobre recortes de jornais que evidenciam algumas palavras como “forças americanas”, “conferência islâmica” fragmentos da obra “*Lição de anatomia do Dr Tulp*” de Rembrandt Hermans van Rijn, outro fragmento extraído da obra “*Guernica*” de Pablo Picasso e em primeiro plano sobre uma mesa peixes, lagostas e berinjelas.

“*Lição de anatomia do Dr Tulp*” obra pintada em 1632, retrata uma dissecação que para época era um acontecimento. Rembrandt inovou colocando o morto de viés. Dr Tulp, em destaque à direita com o bisturi dissecar o braço do morto. Os sete médicos que assistem à aula, com ares de espanto e curiosidade, formam uma espécie de triângulo na composição. O claro-escuro cria um efeito de penumbra característico na pintura do artista barroco. O espaço é apenas sugerido percebemos alguns arcos e pilares uma mesa -onde o cadáver é apoiado- e um livro aberto. Na obra de Braun-Vega (fig.1), Dr Tulp, o cadáver e quatro médicos assistentes são recortados e alocados sobre os recortes de jornais. O claro-escuro da obra de Rembrandt é sugerido no canto direito da obra.

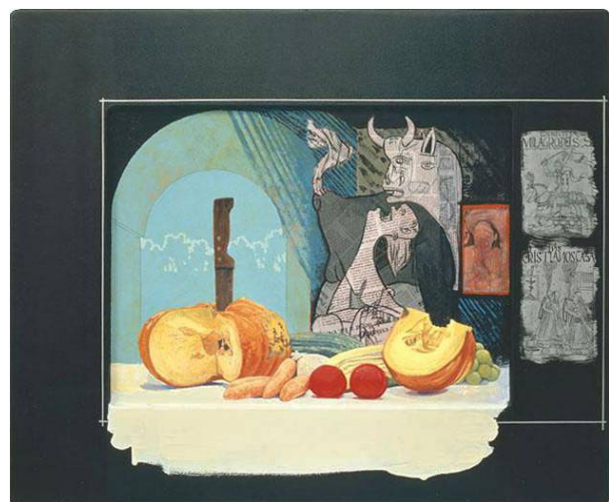
“*Guernica*” de Pablo Picasso foi pintada em 1937, após a cidade de mesmo nome da obra fora bombardeada pela força aérea alemã e tendo como aliado Francisco Franco. A obra cubista expressa o horror e dor de inocentes. Braun-Vega recorta a figura de mãe com filho morto no colo que fica do lado esquerdo da obra picassiana para compor “*Naturezas Mortas - Rembrandt e Picasso*”.

Peixes, lagostas, berinjelas e cadáver compõem a ‘natureza morta’ conforme o título da obra.

Além dos intertextos há também os intratextos- outras obras do artista que dialogam entre si como “*O ouro dos Andes, violência e pilhagem- Huaman Poma de Allala, Velasquez*” (fig.2) e “*Naturezas trágicas 2- Picasso*” (fig.3).



[Fig. 2] BRAUN-VEJA, Herman.(1933- ). *O ouro dos Andes, violência e pilhagem*, 2010. Acrílico sobre tela, 90 cm x 75 cm.



[Fig. 3] BRAUN-VEJA, Herman.(1933- ). *Naturezas trágicas 2- Picasso*,1993. Acrílico sobre tela, 75m x 0.90m.

Em “*O ouro dos Andes, violência e pilhagem- Huaman Poma de Allala, Velásquez*” Dr Tulp e os quatro médicos assistentes foram recortados e colocados em um açougue onde expõe uma bancada com carne vermelha e frangos e uma balança, duas mulheres com características dos indígenas andinos estão atrás do balcão, como pano de fundo aparece uma palmeira e outra obra de Velásquez “*Papa Inocência X*”, entretanto mais próxima da versão feita por Bacon. Huaman Poma de Allala inspira o título e o sentido da obra, uma vez que o autor andino de “*Nueva corónica y buen gobierno*” com textos e imagens resgata as tradições andinas pré-colombianas.

“*Naturezas trágicas 2- Picasso*” sobre uma mesa cenouras, tomates, uma moranga com uma fatia retirada ao lado e uma faca espetada. Da “*Guernica*” de Picasso recorta a mulher com filho morto no colo e o touro, ambas com recortes de jornais, e ao lado direito uma imagem apagada de uma face indígena e duas gravuras referentes ao cristianismo.

As obras selecionadas tratam crítica e ironicamente de questões como a violência, a morte, a guerra, a opressão na atualidade, resgatando essas questões tratadas por outras obras, outros discursos do passado. Ao representar naturezas mortas e trágicas nos oferece outro modo de ler o passado histórico e o presente.

Ao aproximarmos as três obras de Braun-Vega encontramos um diálogo entre o universo da pintura ocidental e a cultura latino-americana. As questões latino-americanas são postas em diálogo às produções dos grandes mestres, propondo um olhar complexo sobre as relações culturais e sociais entre a erudição européia e a cultura mestiça latino-americana, entre centro e periferia, entre local e o globalizado. Através de seu discurso pictórico, Braun-Vega propõe pensar uma América Latina além da sua territorialidade, língua e diferenças. Propõe um olhar que escava as duas culturas como se retira as camadas de um palimpsesto e deixa que os vários discursos que emergem dessa escavação fiquem à mostra em uma construção em forma de constelação. Pensar a obra Herman Braun-Vega pode nos dar conta de uma cultura latino-americana híbrida, sincrética, onde tempo e memória são articulados de modo a oferecer outro tempo e espaço: o da arte.

## REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio**. Volume II. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAC, Roberto. “Braun-Vega, Maître de l’interpicturalité”, Septembre 2005. [http://www.braun-vega.com/textes\\_MONTBELIARD.htm](http://www.braun-vega.com/textes_MONTBELIARD.htm) acesso em setembro 2010.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org). **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p 83 – 132.
- \_\_\_\_\_. **O Ato de Leitura**. São Paulo: 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária**. tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. **A Estratégia da Forma**. In Poétique- Revista de Teoria e Análise Literárias – Intertextualidade. Coimbra: Almedina, 1979.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1999.

JOUBE, Vicent. **A Leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

## INTERLOCUÇÕES ENTRE ARQUITETURA E ARTE: UMA LEITURA DO MANIFESTO “*THE MANHATTAN TRANSCRIPTS*” DE BERNARD TSCHUMI

Marilia Solfa<sup>1</sup>

Palavras-chaves: relações entre arte e arquitetura, arquitetura contemporânea, manifestos arquitetônicos, Bernard Tschumi.

Uma manifestação autônoma é aquela que se autogoverna, segue um conjunto de leis internas e pode ser estudada isoladamente de seu contexto. Dizer que a arquitetura é uma manifestação autônoma é tomá-la como uma área do conhecimento que não é atingida pelas forças externas ao seu campo de atuação. Mas a arquitetura se vincula com questões urbanas, com as forças sociais, econômicas e culturais em curso. Por isso, no início dos anos 1970, o arquiteto suíço - francês Bernard Tschumi defendia que, para além de tratar de suas próprias preocupações e problemas intrínsecos (como conceber espaços harmônicos, aprazíveis e ao mesmo tempo funcionais), a arquitetura também deveria partilhar preocupações e problemas com outros campos do saber.

Segundo ele, sob influência do pensamento pós-estruturalista, surgiu nos anos 1970 uma questão comum às reflexões desenvolvidas em vários campos do conhecimento: a negação da noção de permanência, a necessidade de dismantelar significados produzidos socialmente e tidos como únicos e incontestáveis. Apostava-se que o questionamento das linguagens e conhecimentos culminaria no questionamento das próprias estruturas de poder existentes.

Nesse sentido, para Tschumi, a arquitetura deveria não somente dialogar, mas unir suas forças com as artes plásticas, a música, o cinema, a literatura, a dança e mesmo os ativismos políticos que, juntos, poderiam “engrossar” um processo em curso de transformação da realidade existente. (TSCHUMI, 1994: XX). Foi com esse intuito que elaborou entre 1977 e 1981 *The Manhattan Transcripts*, um livro que reúne um material teórico e experimental de reflexão sobre a condição contemporânea da arquitetura.

Ao usar como referência reflexões desenvolvidas em outras disciplinas, o arquiteto se empenhou em contestar os valores sociais tradicionalmente atrelados à prática arquitetônica, como segurança,

---

<sup>1</sup> mestre em teoria e história da arquitetura e do urbanismo pela EESC-USP. e-mail: masolfa@hotmail.com.

permanência, estabilidade, funcionalidade, harmonia e pureza estética. No intuito de transgredir os condicionamentos culturais aos quais a arquitetura estava atada, Tschumi iniciou uma crítica ao que era muitas vezes considerado o próprio fundamento da arquitetura, as premissas vitruvianas segundo as quais a disciplina deveria seguir três preceitos inquestionáveis: beleza, estabilidade e comodidade (*venustas, firmitas e utilitas*). Na análise que faremos a seguir, veremos como este questionamento é marcante no início da carreira do arquiteto.

Mas também era necessário questionar a linguagem tradicional da arquitetura: algo deveria ser inventado para ultrapassar as limitações das plantas, cortes, fachadas e isométricas, notações que se restringiam à concepção abstrata do espaço. O uso do espaço, o movimento no espaço, os eventos inesperados que ele abriga também deveriam ser explorados pela notação arquitetônica.

Em *The Manhattan Transcripts* Tschumi iniciou um profundo questionamento das convenções tradicionais de representação. Fundiu a representação da arquitetura com diagramas de montagens cinematográficas, com a linguagem das histórias em quadrinhos, da coreografia, da dança, da partitura de músicas e do teatro, buscando um modo de incluir a passagem do tempo no âmbito da representação arquitetônica.

Neste artigo vamos analisar o primeiro capítulo deste livro, intitulado “*The Park*”. Segundo Tschumi, trata-se de um “manifesto arquitetônico”, um “projeto teórico” que foi exposto como parte de duas exposições individuais intituladas *Architectural Manifestoes*, realizadas em abril de 1978 no *Artists Space* (Nova Iorque) e em fevereiro de 1979 na *Architectural Association* (Londres). O fato de o arquiteto ter exposto seus primeiros manifestos majoritariamente em galerias de arte demonstra o quão afastados eles estavam, naquele momento, das práticas arquitetônicas predominantes.

“*The Park*” foi pensado para ser disposto no espaço da galeria de modo a envolver totalmente os espectadores, funcionando como uma espécie de “instalação”. O manifesto narra, através da notação de seqüências, a ocorrência de um assassinato imaginário no *Central Park* em Nova Iorque. Constitui-se de 24 blocos de desenhos, cada um composto por três painéis. O primeiro painel sempre revela uma foto, o segundo uma planta arquitetônica e o terceiro um diagrama de movimento. São numerados através da seqüência 1 2 3, que se repete vinte e quatro vezes e desse modo cria uma analogia com os fotogramas, a seqüência de imagens que compõem os rolos de um filme e são exibidas na velocidade de 24 quadros por segundo.

As fotos retratam evidências de um espaço físico real. Devido ao forte contraste em preto e branco, algumas dessas imagens, apresentadas de maneira opaca, tornam-se quase que abstratas, índices de algo que está além da mera ilustração. As plantas, supostamente do *Central Park*, nos informam objetivamente as características do local em questão (de maneira racional, através da abstração do desenho arquitetônico). Os diagramas indicam movimentos e pausas, caminhos percorridos, encontro de vários fluxos, acontecimentos inesperados, alguns vestígios, informações que complementam aquelas transmitidas pelas fotos e pelas plantas. Trata-se, portanto, de 24 seqüências compostas respectivamente por foto, desenho e diagrama que representam, segundo o arquiteto, o evento, o espaço e o movimento.



Colocadas lado a lado, essa seqüência de informações fragmentadas pede ao espectador que invente alguma lógica capaz de conectá-las, capaz de conceder-lhes algum sentido.

Nos dois primeiros blocos, as fotos sugerem cenas calmas e as plantas indicam áreas do parque que se distinguem pelo traçado ora ortogonal ora feito por linhas sinuosas e pitorescas. Os diagramas indicam percursos distintos que em alguns momentos se cruzam. Mas nos blocos seguintes a situação muda. As imagens sugerem movimentos bruscos, enfocam pernas em posição de corrida, sugerindo uma pessoa seguindo outra. As linhas que indicam movimento são colocadas em paralelo e revelam o início de uma perseguição. Os traçados urbanos ortogonais são invadidos por linhas sinuosas com as quais se mesclam, indicando uma desestabilização da ordem. O espaço passa a ser representado por fragmentos, por traçados que fogem a qualquer lógica evidente. No quinto bloco aparece uma fotografia chapada, que destaca detalhes de uma textura, talvez um muro de pedras que indica um caminho sem saída. Os diagramas mostram movimentos em ziguezague, aleatórios, que não respeitam mais os percursos indicados pelo arquiteto na planta do parque, que se desviam e enfim se encontram em um único ponto. A próxima foto mostra então a imagem de um corpo estendido e o diagrama de movimento cessa. Em seu lugar surge o contorno estático de um corpo assassinado.

A partir do acontecimento, nos próximos oito blocos a indicação de movimento deixa de existir, e é substituída pela busca de pistas e de conexões que revelem algum sentido, que esclareçam o ocorrido. As fotos mostram pessoas na busca de pistas, talvez detetives. Círculos indicam objetos encontrados na grama, dedos apontam percursos em um mapa e setas sobre as fotos indicam algumas evidências. A representação do parque em planta, que havia desaparecido, ressurgue aos poucos, na medida em que as pistas são encontradas. Os nomes de alguns locais são destacados: a ladeira, a esplanada, o lago, o passeio, a fonte, a alameda... Cada espaço, com suas características particulares, provavelmente teria influenciado o modo como se deu a perseguição, e assim poderia revelar algo. Nos blocos 12 e 13 as informações encontradas são dispostas em uma espécie de gráfico que tem como variáveis o espaço e o tempo. Nele, várias linhas sinuosas se cruzam e se afastam, vários níveis de informações são confrontadas na tentativa da descoberta de conexões possíveis.

Enfim, as pistas começam a fazer sentido, o que é indicado a partir do bloco 16. Os grupos de três imagens (foto, planta e diagrama), antes apresentados como fragmentos dispersos, agora começam a estabelecer relações: algumas linhas na diagonal atravessam as três imagens e quase as unificam. A representação do parque em planta torna-se, aos poucos, novamente reconhecível, pois o desenho caótico vai sendo reorganizado a partir da sobreposição de uma malha regular, que indica o início de um retorno à ordem. A foto do bloco 18 mostra o corpo da vítima sendo analisado e, nesse momento, a representação do espaço ganha a terceira dimensão, indicando outro nível de informação. Trata-se de uma impressão digital, que provavelmente identifica o assassino. Este então aparece na foto do bloco 20, num provável movimento de fuga. Os diagramas de movimento retornam e dão nova dinâmica aos acontecimentos. Uma escada vazia sugere que alguém acabou de passar, os diagramas de movimento mostram vários desencontros. Mas a captura enfim ocorre, e vemos a imagem de um braço sendo imobilizado. A foto seguinte, a última, revela a fachada de um edifício de apartamentos, a planta mostra a geometria racional

de um espaço controlável, e o diagrama de movimentos mostra um vazio, como se tudo tivesse finalmente voltado ao normal.

Tschumi constrói com esses diagramas uma interligação entre o espaço e os eventos que nele ocorrem e que fogem do controle do arquiteto. Afinal, sem a existência do espaço construído do *Central Park* esse assassinato provavelmente não haveria ocorrido, e se ocorresse em outro lugar, o movimento dos corpos seria distinto, assim como as pistas deixadas. Desse modo, ele coloca em questão a imparcialidade e a exterioridade do espaço construído, sua suposta neutralidade.

Na trama descrita, Tschumi parte de uma ordem, chega a um ápice caótico para retornar à ordem original. Na análise de McDonough, Tschumi certamente inova ao inventar novos mecanismos de representação do espaço e dos acontecimentos que o caracterizam no decorrer de um segmento de tempo. No entanto, nota este autor, a história contada era algo familiar ao campo da literatura: histórias de detetives, que incluem crimes misteriosos, assassinatos, perseguições, e que sempre terminam em esclarecimentos e em punições severas aos culpados (McDONOUGH, 2002: 116-117).

Para McDonough, a crise social do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, manifestada em inúmeros motins urbanos, como o ocorrido em 1965 no gueto negro de Watts em Los Angeles, ao mesmo tempo em que desafiava a ordem social existente, inclusive o uso convencional do espaço urbano, e trazia esperanças de uma possível transformação, também provocou uma reação defensiva por parte das classes médias, que desenvolveram considerável medo por essas manifestações “criminosas”. Nesse contexto, os contos de detetives estavam presentes no imaginário da época, e sempre terminavam com o retorno à ordem e com a punição aos fora-da-lei, algo de certa forma reconfortante.

Mas Tschumi não apenas repete essa fórmula, ele a usa com ironia para atacar a própria arquitetura. A última foto da seqüência mostra a fachada de um edifício habitual justamente no momento em que esperaríamos que, segundo a lógica da narrativa, o suposto assassino fosse mandado para a prisão. As janelas da fachada deste edifício formam uma malha retangular, que sugere as grades da prisão que deveria aparecer no final da trama. A analogia sugerida entre arquitetura e prisão mostra a árdua crítica do arquiteto à programação e funcionalização do espaço, à restrição do movimento dos corpos, à programação das atividades cotidianas no interior de um espaço projetado.

O recurso a tais histórias de ficção era também um modo de introduzir as atividades sociais e os eventos no âmbito do espaço, que desse modo resulta em entidade não-autônoma. Tschumi objetivava mostrar que as atividades realizadas pelos corpos que habitam o espaço construído são múltiplas, imprevisíveis e às vezes violentas, e que também são parte ativa no processo de constituição do espaço (1994: 11). Assim, o assassinato pode ser considerado como um “programa” arquitetônico exemplar, um modelo paradigmático de uso “livre” do espaço, uma ação além de qualquer conotação moral ou funcional.

Em muitos de seus textos e manifestos arquitetônicos, a inserção de temas como sexo, crime e violência evidencia (e ao mesmo tempo almeja extirpar) os tons morais atrelados à prática da arquitetura

de forma naturalizada (MARTIN, 1990: 30). Não que seus projetos visassem estimular a ocorrência de comportamentos “criminosos”, mas eles eram usados como exemplos que, ao beirarem o absurdo, serviam para levantar questionamentos. Tratava-se da tática de demonstração pelo absurdo, resgatada das vanguardas negativas e assinalada por ele no texto “*The Environmental Trigger*” (1975) como algo que teria a potencialidade de revelar, evidenciar e questionar, por contraste, as naturalizações instituídas pela sociedade.

Dadaístas e Surrealistas haviam inaugurado tais estratégias na primeira metade do século XIX. Os últimos demonstravam enorme interesse pelas “situações de falência psíquica e social em que as leis são enfraquecidas ou destruídas”, situações em que o sujeito ultrapassa o mundo da moralidade, como os momentos de loucura, de histeria ou delírio. Os Surrealistas viam o espaço urbano justamente como “a morada do inconsciente”, lugar que abrigava o inesperado, o contingente, o incontrolável. Uma concepção distinta, senão oposta, à cidade funcional moderna como defendida por Le Corbusier, embora contemporânea a ela (FER, 1998: 194-212).

Por meio de experimentos com a linguagem arquitetônica e seus limites, como “*The Park*”, Tschumi iniciou uma instigante interlocução entre arquitetura e outros campos do saber. Estudou diagramas de roteiros cinematográficos elaborados por Sergei Eisenstein, gráficos e desenhos que visavam definir a correspondência entre o áudio e visual na cena. Resgatou também desenhos e diagramas elaborados por Oskar Schlemmer que exploravam as inter-relações entre gestos, danças, *performances* e espaço.

Um de seus principais objetivos era conceber estratégias para converter os espectadores (ou usuários) em agentes ativos no processo de criação de significação da obra (ou do espaço). Na leitura de McDonough, em “*The Park*” o espectador pode assumir posições ambíguas, ora pode se identificar com a vítima, ora com o perseguidor, mas é no papel de detetive que ele mais se encaixa, pois é ele quem constrói os elos entre os distintos fragmentos de imagens apresentadas pelo arquiteto. Esse processo é descontínuo, cheio de incertezas e demanda idas e vindas na leitura e na articulação entre as imagens, algo semelhante ao trabalho de um detetive. O espectador desinteressado que visita as galerias de arte é convidado a se envolver, é desafiado a criar uma trama “pessoal” a fim de desvendar aqueles fragmentos que lhe são apresentados.

Outra questão levantada pelo manifesto está na possibilidade da arquitetura desfazer-se de pensamentos dualistas e incorporar em seu escopo contradições e antagonismos. Tschumi coloca em questão a opção dos arquitetos modernos pela ordem, racionalidade, funcionalidade e o conseqüente desprezo pelas ambivalências, pelo prazer, pela irracionalidade, pelo acaso e pela desordem. Para ele, estas questões excluídas do âmbito da arquitetura (mas presentes nas reflexões dadaístas e surrealistas) deveriam ser incorporadas ao pensamento arquitetônico contemporâneo. Isso implicava transformar o conjunto de significados sociais atribuído à arquitetura.

Tschumi visava trazer para o âmbito da arquitetura a discussão sobre os espaços reais da cidade contemporânea e todas as suas dimensões contraditórias e complexas. Pensada no contexto da arquitetura então produzida em Nova Iorque, chamada por alguns teóricos de “neo-moderna” (por exemplo, a

arquitetura produzida por Peter Eisenman, John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey e Richard Meier, pertencentes ao grupo Grupo *New York Five*), essa estratégia se revela como uma forte contraposição ao pensamento da arquitetura como produto específico da mente, responsável pela concepção de espaços racionais, puros, neutros e idealizados.

Ao eleger atividades “criminosas” como supostos “programas arquitetônicos” e insistir que tais atividades também se relacionavam com o espaço da arquitetura, ou ao afirmar a analogia entre arquitetura e prisão, Tschumi estava evidenciando, mesmo que pelo absurdo, a carga social e moral atrelada à arquitetura. Ao voltar sua reflexão para os espaços reais de Manhattan, Tschumi se afastou da corrente que limitava a discussão teórica ao reino abstrato da linguagem e ao mundo desmaterializado dos conceitos, removendo a arquitetura das vicissitudes do espaço real.

Tschumi se empenhou em questionar os próprios limites da prática arquitetônica e passou a propor a atuação nas “margens” da disciplina. A atividade “entre” os limites da arquitetura e da não-arquitetura seria algo transgressor que tencionaria os limites do pré-estabelecido.

Nesse sentido, análise da obra “*The Park*” evidencia os mecanismos que o arquiteto desenvolveu para: denunciar a forte “carga moral” presente na prática arquitetônica ao resgatar procedimentos desenvolvidos pelas vanguardas artísticas negativas, tais como o choque provocado pela intensificação de relações absurdas e exageradas; questionar os modos de notação arquitetônica, apropriando-se de experimentos desenvolvidos pelo cinema para ampliar a noção de arquitetura e incluir em seu escopo questões trazidas pela temporalidade efêmera; tirar o espectador/usuário de sua imobilidade e afastamento, fazendo com que ele atuasse completando, imaginando e atribuindo significados à proposição do arquiteto, que deveria permanecer aberta e, finalmente, contrapor ao “espaço concebido” pelo arquiteto o “espaço real” da cidade, o espaço vivenciado, que tendia a ser complexo, contraditório e muitas vezes banal, e que por isso seria propício à profusão de acontecimentos inesperados, não passíveis de controle prévio.

Ao buscar redefinir o papel social e cultural da arquitetura, Tschumi questionou o lugar comum que a disciplina ocupava no interior do sistema social e buscou estimular polêmicas e reflexões que pudessem dar a ela outra visibilidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FER, Briony et al. (1998). **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. A arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino, São Paulo: Cosac e Naify Edições.
- MARTIN, Louis (1990). “**Transpositions: On the intellectual origins of Tschumi’s architectural theory**”. *Assemblage*, nº 11, abril de 1990, p.22-35.
- McDONOUGH, Tom (2002). “**The Crimes of the Flaneur**”. *October*, vol. 102, outono de 2002, p. 101-122.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica C. Netto. São Paulo: Editora 34.

---

TSCHUMI, Bernard (1975). “**The Environmental Trigger**”. In: GOWAN, James. *A Continuing Experiment: Learning and Teaching at the Architectural Association*. London: Architectural Press, p. 89-99.

\_\_\_\_\_ (1979). **Architectural Manifestoes**. Catálogo de exposição. Londres: Architectural Association.

\_\_\_\_\_ (1994). **The Manhattan Transcripts**. London: Academy Editions.

\_\_\_\_\_ (1996). **Architecture and disjunction**. Cambridge: MIT Press.



## PARA ALÉM DA EXIBIÇÃO: UM MUSEU DENTRO DA ACADEMIA

Marize Malta<sup>1</sup>

### PARA ALÉM DAS CONVENÇÕES

Trago aqui as reflexões que permearam as decisões conceituais e práticas durante a elaboração e a configuração do projeto para a nova museografia do Museu D. João VI, uma atividade que, do ponto de vista de uma expectativa tradicional, coloca “o historiador da arte para além da academia”, para usar a frase do título dessa mesa de comunicações. Essa atividade, mais projetual do que de pesquisa, é tomada como afim ao desempenho de um arquiteto ou designer de espaço do que às ações de um historiador, visto que os primeiros seriam profissionais da ordem do fazer e da prática e o segundo relacionado ao pensar e às teorias. Isso tem a ver também com a idéia de curadoria, mais propensa a ser identificada como uma conceituação e seleção de certas obras e/ou artistas para exibição, que demanda um conhecimento de história da arte, e, em grande parte, desconsidera sua abrangência, que inclui a determinação de como as obras serão apresentadas e como se articularão no espaço expositivo.

A questão que se coloca é quando o historiador da arte se dispõe a ir além das atividades que convencionalmente lhe são atribuídas – que são empreender pesquisas, escrever livros e artigos, compartilhar suas reflexões em eventos, dar aulas, orientar trabalhos. Agir para além disso, ainda seria da competência do historiador da arte? Nos últimos decênios, esse historiador da arte canônico tem se defrontado com desafios que fazem rever os limites da disciplina, que, aliás, seria uma disciplina que tem se colocado, segundo Mary Sheriff<sup>2</sup>, como indisciplinada e movendo-se em múltiplas direções. O mundo da pós-modernidade reclama por um historiador da arte para além de um *connaisseur*, aquele erudito que mantém um conhecimento privilegiado sobre certo artista, escola e estilo artístico.

Mas, da mesma forma que atitudes que envolvem práticas de intervenção relacionadas a patrimônios artísticos não são tidas como próprias do historiador da arte, é no espaço da academia, enquanto lugar de experimentos, que se pode procurar esgarçar as convenções e testar outros caminhos

---

1 PPGAV – EBA – UFRJ

2 SHERIFF, Mary. Art history: new voices / new visions. *Eighteenth-Century Studies*, vol. 25, summer, 1992.

disciplinares e transdisciplinares. Falo de uma academia específica, uma academia de artes, onde atuo, em que o fazer, o conservar e o praticar arte convivem com o pensar, o pesquisar, o historicizar arte. O pesquisar e o fazer estão ainda atrelados ao administrar e ao coordenar, ou seja, ao dia a dia das obras, do presente, do passado. Tal situação permite uma convivência ampliada com a obra e nos aproxima de outras dimensões que envolvem sua natureza: materialidade, locação, conservação, etc.

### APRESENTAÇÃO DO MUSEU

O museu D. João VI, para quem não o conhece, pertence à Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que por vezes é chamado de Museu da Escola de Belas Artes, identificação que o confunde com o Museu Nacional de Belas Artes, uma perturbação que não é por acaso. Para quem não conhece a história da EBA, ela começa em 1816 quando D. João VI decreta a criação da Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios, depois denominada de Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), nome que carregou até a República, quando passou a ser Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Em 1974, a escola foi incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, passando ao título de Escola de Belas Artes<sup>3</sup>.

Desde sua criação houve a preocupação de se estabelecer uma pinacoteca para auxiliar na formação dos alunos-artistas, constituída primordialmente de peças da coleção real de D. João VI e outras trazidas por Lebreton. Esse acervo foi sendo acrescido por várias iniciativas, como os envios de trabalhos de alunos gozando na Europa de seus prêmios de viagem, obras frutos de concursos, exercícios, aquisições, doações. É importante ressaltar que as obras lá reunidas estavam a serviço de um programa de ensino.

Em 1937 foi criado o Museu Nacional de Belas Artes, quando a coleção da academia foi desmembrada – uma parte considerável foi transferida para integrar o museu, a outra permaneceu pelas salas e ateliês, servindo para fins didáticos. Contudo, ambas as instituições compartilhavam do mesmo espaço, embora os territórios estivessem delimitados: o museu ocupando a parte da frente, na avenida Rio Branco, e a escola, ficando com os porões e os fundos do prédio. A situação assim se manteve até 1975 quando a escola foi transferida para o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) na ilha do Fundão e, junto com ela, as obras didáticas e os arquivos institucionais, os quais continuaram pelos ambientes administrativos e de ensino.

Somente em 1979 o diretor Almir Paredes Cunha, preocupado com a conservação e preservação dessas obras, criou o museu D. João VI, entregando à Ecylla Castanheira Brandão a museologia do acervo. A partir de negociações com a direção da FAU, o museu ocupou o segundo andar do prédio, sobre os pilotis de entrada.

<sup>3</sup> A respeito da história da instituição e do ensino artístico, veja PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997 e PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

A curadoria original, como era de praxe à época, elegeu certas obras, consideradas emblemáticas, para comporem a exposição permanente. As excedentes e as que não estavam em bom estado de conservação ficaram guardadas na reserva técnica. A museografia se valia de painéis articuláveis onde as telas, gravuras e desenhos se dispunham na vertical, de pedestais para abrigar as esculturas e de vitrines horizontais para expor as peças de menor dimensão, todos pintados de branco. Existia uma sequência para o visitante seguir, conforme o entendimento sobre a ‘evolução’ da arte acadêmica: a chegada da Missão Francesa, primeira geração de artistas brasileiros formados pela Academia, a geração da passagem do século com a ENBA, e a história mais recente da EBA. Privilegiavam-se as obras bem acabadas e na sua integridade – telas e esculturas eminentemente.

O ambiente do museu, contudo, foi sofrendo sucessivos desgastes e sem as devidas manutenções perdeu muito do espaço disponível para a área expositiva, cada vez mais exígua, e chegou ao estado de não ter condições de receber visitantes. Ao mesmo tempo, foram crescentes os projetos para catalogar e melhor conhecer o acervo, o qual se tornou conhecido, principalmente pelos seus documentos de arquivo, entre os pesquisadores que se aventuravam a mergulhar sobre a produção artística oitocentista.

## O PROJETO PETROBRÁS

Em 2005 foi concedido o patrocínio da Petrobrás, por meio do edital Petrobrás Cultural, para revitalização do Museu D. João VI, a partir de projeto criado e coordenado pela prof. Sonia Gomes Pereira. Como ações, o projeto previa atualização e expansão do banco de dados e sua disponibilização on-line, higienização e conservação do acervo e modernização da reserva técnica. Foi particularmente em virtude desse item de modernização da reserva técnica que a professora Sonia me convidou para participar do projeto. Começamos as discussões com encontros sistemáticos para decidir as posturas projetuais.

As principais decisões conceituais e práticas foram<sup>4</sup>:

Mudar o museu de localização – do segundo andar, onde fora instalado originalmente, para o sétimo andar, lugar anteriormente ocupado pela biblioteca da EBA. Como reação, a biblioteca foi transferida para o segundo andar, com exceção das obras raras, incorporadas aos espaços do museu.

Constituir um centro de pesquisa sobre o ensino acadêmico, um centro de memória da instituição, reunindo as obras raras, o arquivo histórico e os artefatos visuais;

Enfatizar o caráter de pesquisa do museu enquanto instituição que está vinculada a uma Escola de Belas Artes e a uma universidade federal e, portanto, entendê-la como fonte privilegiada de estudo para pesquisadores, e instrumento de estudo e observação dos alunos para a compreensão da tradição artística que embasou a trajetória da arte ocidental e também para a discussão sobre os métodos de formação do artista<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Cf. PEREIRA, Sonia Gomes. *O novo museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

<sup>5</sup> Tal vocação já vinha sendo explorada por uma das linhas de pesquisa da pós-graduação em artes visuais (PPGAV) da EBA, mostrando o quanto seu acervo havia fomentado uma produção científica significativa, mesmo que o espaço não oferecesse condições ideais para isso.

Elaborar um novo conceito museológico, colocando o acervo à disposição dos seus usuários naturais: alunos, professores e pesquisadores;

Organizar o acervo por séries de objetos e não cronológica, evidenciando a formação das coleções. Para isso foram estipulados critérios para a apresentação do acervo. Primeiro, o critério do meio artístico (desenho, pintura, gravura, escultura etc.) e, depois, o critério temático (exemplos: temas históricos, mitológicos, alegóricos, decoração arquitetônica, ornamento vegetal, estudo anatômico e assim por diante).

A partir dessas premissas, a museografia assumiu como partido o que chamei de “reserva técnica exibida”. É sobre esse conceito que pretendo agora compartilhar com vocês.

### **A MUSEOGRAFIA – ‘RESERVA TÉCNICA EXIBIDA’**

As discussões acerca das coleções, da importância do acervo para entendimento da formação artística, da história da Escola, da potencialidade das obras para a escrita da história da arte no Brasil foram basilares para se chegar à fundamentação do projeto museográfico. Ele precisava deixar claro que havia sido fruto da revisão que nos últimos anos a arte do século XIX/XX vinha enfrentando. As obras deveriam estar locadas em situações que demarcassem sua ressignificação, permitindo questionar certas categorias artísticas, limites cronológicos, classificações enrijecidas.

Uma das importantes decisões para o novo museu D. João VI foi a de lhe conferir um perfil bem definido e que legitimasse sua trajetória e inserção em uma escola de artes quase bicentenária, absorvida por uma universidade pública federal, a UFRJ. Essa contingência promovia uma particularidade no seu perfil e longe de querer assemelhá-lo aos museus da cidade do Rio de Janeiro que se apoiavam em propostas expositivas (permanentes e/ou temporárias), preferiu-se priorizar sua potencialidade para pesquisa e apoio didático.

A junção por tipologias de objetos ou por temáticas procurou ultrapassar um rótulo curatorial tradicional e desenvolver uma forma perceptiva e intelectual do objeto mais como trabalho público. Não se procurou igualmente tratar o acervo como um gabinete de curiosidades, uma espécie de aparato de representação de soberanos ou peças excepcionais e exóticas, nem representar um microcosmo criado pelo homem, uma espécie de mundo na sua totalidade, como demanda de uma classe alta culta.

Temos a consciência de sermos uma porção da produção decorrente do ensino artístico, principalmente por sabermos que boa parte do que constitui a pinacoteca da AIBA e ENBA tenha sido transposta para um museu que a instituição de ensino, a Escola, não possuía gerência. Somos uma porção e como tal, não podíamos querer representar uma síntese de toda uma produção relevante de certo período. Não desejávamos uma demarcação de autonomia da arte nem de celebração do acervo, mas, sim a preferência por outro papel das obras de arte: em ser útil e agradável para a história.

Consideramos as obras como artefatos, buscando diluir o peso de uma abordagem que qualificava certas produções de maiores – a obra de arte - e outras de menores – o objeto, fazendo-os coexistir, condição possível quando postos no espaço. Assim, os artefatos poderiam ser apresentados como inquietantes, para usar um termo freudiano, onde são simultaneamente estranhos e familiares<sup>6</sup>. O objetivo era explorar o delicado domínio intermediário entre o monumento e o ornamento, entre a esfera privada de intimidade e as proporções gigantescas da percepção em massa, um espaço *in-between*, associado a um modo público de percepção<sup>7</sup>. Isso implicava entender o diálogo provocado pelos objetos em certo lugar – *in situ* - como parte dos sentidos da obra.

Os objetos não foram localizados de modo a permitir admirações controladas. A intenção foi de colocar o espectador em relação ao objeto como co-autor, um colaborador em potencial<sup>8</sup>. A idéia era também despertar no espectador uma qualidade marcante do colecionador - a curiosidade.

A área de exposição foi eliminada e transformamos o museu em uma grande reserva técnica, cujos salões foram ocupados pelas várias coleções: pintura, esculturas (vultos e relevos), coleção Ferreira das Neves, medalhas, móveis e vitrais. Estantes, armários com portas de vidro e trainéis móveis asseguraram a disponibilização de todas as obras. A reserva seria exibida.

Só não pudemos deixar disponibilizados os documentos do arquivo<sup>9</sup> e os desenhos e gravuras muito frágeis para serem manuseados cotidianamente. Da mesma forma, a biblioteca de obras raras não teve condições de habilitar o ingresso em seu recinto. De certo que isso não impede que os pesquisadores acessem esses documentos. Eles só não acompanharam o conceito da guarda exibida, como o restante do acervo.

Outra opção foi eliminar legendas, deixando somente o número de registro da peça<sup>10</sup>. Quando há o objeto e o rótulo, perfeitamente coordenados, não há brecha para o questionamento. Na medida que o rótulo promove um modo de estabilizar o objeto para enquadrá-lo ideologicamente e forçar convicção, ele entorpece, embota a possibilidade dialética apresentada pelo objeto.

Foi preciso desarmar os rótulos da canonização e da explanação histórica da arte e tratar o objeto como se fosse um caso (caso de estudo, por exemplo), em vez do exemplo de um artista ou ilustração de um estilo.

Os objetos em grupamento tomam tempo. Não é um tempo com duração hermenêutica, decorrente do processo de interpretação e descrição que conduz à verdade escondida, mas o movimento

---

6 Cf. MITCHELL, W. J. T. *Picture theory; essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995.

7 *Ibid.* p.256.

8 *Ibid.*, p.260.

9 Encontra-se em processo de execução a digitalização do arquivo histórico.

10 Existem catálogos que compreendem as fichas de identificação das peças. Caso o pesquisador deseje, ele pode consultá-las durante a visita.



de uma ordem aparente para um labirinto de enigmas<sup>11</sup>.

Tivemos que lidar com o desafio de ocupar os lugares disponíveis. A museografia não pretendeu somente usar o espaço físico de um prédio, destinado originalmente para uma escola de arquitetura, para guardar as obras do acervo do ensino artístico desde os tempos da Academia Imperial de Belas Artes e para facilitar seu acesso aos estudantes, professores e pesquisadores. O edifício, projetado por Jorge Moreira, é em si um patrimônio do modernismo brasileiro e ao mesmo tempo um lugar de referência da EBA há mais de 30 anos. A idéia era a de criar uma imagem ambiental que lembrasse o papel da AIBA, ENBA e EBA na formação de artistas, inclusive arquitetos, relativizando a imposição modernista, que o prédio poderia simbolizar, sobre a arte dita acadêmica.

Sem interferir na estrutura do prédio ou nos seus elementos arquitetônicos, o museu D. João VI instituiu sua marca visual. A presença da cor e o modo de locar as obras foram ações substantivas para se alcançar esse caráter identitário. A reserva técnica tem suas paredes coloridas, estabelecendo uma condição visual ambiental fora do comum, levando mais a indagações do que a certezas.

O envolvimento com o projeto de revisão museográfica do museu, o que ele proporcionou em termos de facilidade de acesso ao pesquisador e ao corpo acadêmico da EBA, acabou levando à criação de um grupo de pesquisa que considerasse o acervo do museu D. João VI sua principal fonte de pesquisa. Em 2009 foi então criado o grupo ENTRESSÉCULOS, que tem como subtítulo: Mudanças e Continuidades nas Artes no Brasil nos Séculos XIX e XX. Ele é constituído pelas professoras Sonia Gomes Pereira, Ana Cavalcanti e eu.

O Grupo investiga principalmente a produção artística desenvolvida no Rio de Janeiro, do início do século XIX a meados do século XX. Tem interesse pelo ponto de vista do processo de produção, circulação e recepção, incluindo o ensino-aprendizagem e sua relação com os sistemas de arte nacionais e estrangeiros. Procura-se problematizar o confronto entre a tradição e a contemporaneidade e, sobretudo, naquilo que pode ser reconhecido como traços de continuidade entre elas. O conhecimento do acervo, e de sua história, fundamental para conceituar o projeto, de longe se esgotou e permanece desafiando os historiadores da arte.

Reunindo pesquisa, ensino de graduação e pós-graduação, e práticas projetuais, o caso da museografia do museu D. João VI é exemplo do que o ofício do historiador da arte na academia pode promover, na medida que não se atém às atuações convencionais e às posturas teóricas tradicionais que envolvem o lidar com as obras, ao rever a questão da exibição de seu objeto de estudo e permitindo-se atuar nessa seara, consciente dos riscos envolvidos.

Assim, o 'historiador da arte para além da academia' seria aquele que, na academia, estivesse investido com olhar sensibilizado pela prática e atuasse na prática sensibilizado pelo olhar. Foi esse tipo de historiador da arte que possibilitou pensar e praticar um museu para além das exposições e das convenções – o museu D. João VI.

---

<sup>11</sup> MITCHELL, *op.cit.*, p.250.

## FIN-DE-SIÈCLE: LUXÚRIA, MORTE E PRAZER

Martinho Alves da Costa Junior<sup>1</sup>

Pinhead: *Temptation is illusion. But the time for trickery is past. In this game, we show ourselves as we really are.*

Angelique: *And what is that?*

Pinhead: *The beauty of suffering*<sup>2</sup>.

Este artigo gravita sobre uma questão latente do final do século XIX: a articulação entre Luxúria, morte e prazer. Certamente esta questão não nasce no bojo daquilo que hoje, *grosso modo*, chamamos de Decadentismo e Simbolismo, contudo neste período, irrefutavelmente, ganha nova roupagem e dita novas diretrizes para as artes. Este tema já é revigorado com o Romantismo, a “beleza meduséia” torna-se uma chave importante para a compreensão deste período. O termo, emprestado de Mario Praz<sup>3</sup>, faz menção exatamente ao belo no que tange seus aspectos que parecem contrariá-lo.

Praz inicia seu estudo com a Medusa que fora atribuída a Leonardo, mas não a obra em si, e sim a leitura que Percy Shelley faz dela. Este fato é surpreendente, pois diz respeito ao espírito do tempo em que foi escrito: “é o tempestuoso encanto do terror: das serpentes lampeja uma cúprica fulgência acesa nesses seus inextricáveis rodeios [...]”<sup>4</sup>.

Esta leitura de um encantamento pelo horror é possível no ambiente de Shelley, que também é o de Lord Byron e John Keats. Para Praz,

A dor e o prazer se combinam numa única impressão nesses versos: dos mesmos motivos que deveriam gerar aversão – o vulto lívido do busto, o emaranhado das víboras, o rigor da morte, a luz sinistra, os animais asquerosos, o sardão e o morcego – brota um novo sentido de beleza traiçoeira e contaminada, um novo calafrio (PRAZ, 1996: 44).

1 Doutorando em História da Arte pela UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Bolsista CNPq. Pesquisador do Centro de História da Arte e Arqueologia (CHAA).

2 Diálogo retirado do filme *Hellraiser: Bloodline*, 1996, a partir da história de Clive Barker. Dirigido por Kevin Yagher e Alan Smithee.

3 Refiro-me ao termo cunhado por Mario Praz em seu instigante livro *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Sobre o capítulo “A Beleza Meduséia”, no qual o autor exemplifica esta ideia do belo horrível, ligado a temas sombrios, morte etc. Cf. PRAZ (1996; 43-68).

4 A citação é tirada do estudo de Carol Jacobs sobre este poema de Percy Bysshe Shelley. Cf. JACOBS, 1985.

Esta atração pela beleza horrível ou a beleza da morte, pode ser visualizada com clareza na obra de Eugène Delacroix, *A morte de Sardanapalo*, de 1827. A visão da derradeira ação do Rei da Assíria é tensionada na obra de Delacroix. A beleza na explosão dos horrores, da beleza do corpo moribundo é posta suntuosamente aos olhos do espectador. O Rei, ante ao fato irremediável da tomada do trono pelo seu irmão, prefere entregar-se à morte. No entanto, sua morte é conjunta, e ao seu redor são assassinadas as mulheres de seu harém, seus cavalos, servos com todas suas jóias e ornamentos. Ele por fim, se embebedará com um veneno. No quadro referido, Sardanapalo aparece como *voyeur* do massacre. Sua morte é convertida em um grande espetáculo.



[Fig. 1] Eugène Delacroix. *A morte de Sardanapalo*. 1827. Museu do Louvre.

No primeiro plano, uma mulher contorcida pela dor do punhal. Podemos remarcar a sapatilha que perdura no chão apesar do pé contraído ornado com uma tornozeleira. Tudo é composto com extremo requinte, o braço e a mão entrecortados por vistosos braceletes e o rosto numa mescla de desejo e dor na agonia desta personagem são fortes características do primeiro plano do quadro. A pose em espiral corrobora para a elegância e sedução desta morte. A mão do carrasco que segura esta mulher parece tal qual a garra de uma rapina.

A vibração de cores que varia em sua maioria entre o dourado e o vermelho é cortada por penumbras poderosas que ressaltam ainda mais as figuras. Estes jogos de contrastes também estão presentes em outras figuras: à esquerda um servo negro traz um cavalo branco, o próprio Rei com suas vestes brancas, faz uma poderosa oposição com o vermelho que jorra da cama. Jóias estão derramadas, assim como corpos ao pé ou em cima da cama. No fundo a esquerda, em uma baixela dourada, um outro servo traz o veneno em um recipiente em ouro – tudo é da ordem do luxo e da extravagância – que tirará a vida do Rei. O vermelho, que está presente em todo o quadro, sobretudo no lençol da cama, no tapete,



nos detalhes dos escravos ou do cavalo, converte-se em um mar de sangue onde são misturadas a luxúria, o prazer, a dor e a morte.

Se assim quisermos, estes elementos podem ser colocados como uma grande linha, que passa por uma parcela considerável de artistas do XIX. O mundo ornamentado de Delacroix pode ser reverberado, por exemplo, nos afrescos de Théodore Chassériau para a igreja de Saint-Roch, em Paris ou no jovem Moreau<sup>5</sup> em sua tela *Le cantique des cantiques*, 1853.

Nos afrescos de Chassériau, sobretudo em *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiope*, 1850-1855 podemos contemplar os elementos dos ornamentos postos incansavelmente nas figuras masculinas e nos animais. O exótico, o outro, é território profícuo para tais questões. No detalhe, podemos ver os animais que de tão ornamentos, custamos a perceber que se tratam realmente de cavalos, em uma mescla entre o uso prático para proteção dos animais e a pura ornamentação. As soberbas figuras masculinas, também são devidamente ornadas e olham com ternura o batismo. Contudo essas figuras são profundamente andrógenas, mais do que o anjo que parece, tal qual uma sibila, esclarecer São Filipe em sua empresa.



[Fig. 2] Théodore Chassériau. *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiope*, 1850-1855. Igreja Saint Philippe-du-Roule, Paris.



[Fig. 3] Théodore Chassériau. *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiope*, 1850-1855 (detalhe). Igreja Saint Philippe-du-Roule, Paris.

<sup>5</sup> Em seus primeiros trabalhos, Gustave Moreau é intensamente atraído por Delacroix e Chassériau, é possível perceber a presença desses pintores na década de 1850 em Moreau. Especialmente Chassériau que mantinha uma relação próxima a Moreau que nutria uma admiração pelo pintor dos afrescos da igreja de Saint-Merri em Paris. Cf. COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. "A presença de Chassériau em Moreau" In *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v.14, 2010, pp. 5-19.

No caso de Gustave Moreau, sentimos ainda o eco de Delacroix e, especialmente de Chassériau. O tema da beleza do horrível está sistematizado e prenuncia o que seria a grande pintura de Moreau. A pequena passagem da Bíblia é rodeada de tensão e força: “Encontraram-me os guardas que faziam a ronda da cidade: bateram em mim e me feriram, arrancaram-me o manto as sentinelas das muralhas” (Cântico dos Cânticos. V, 7). Sulamita aparece no meio de uma ciranda de sedentos soldados em busca de prazer. Translucados pela força do vinho.



[Fig. 4] Gustave Moreau. *Le Cantique des Cantiques*, 1852. Museu de Belas Artes, Djon.

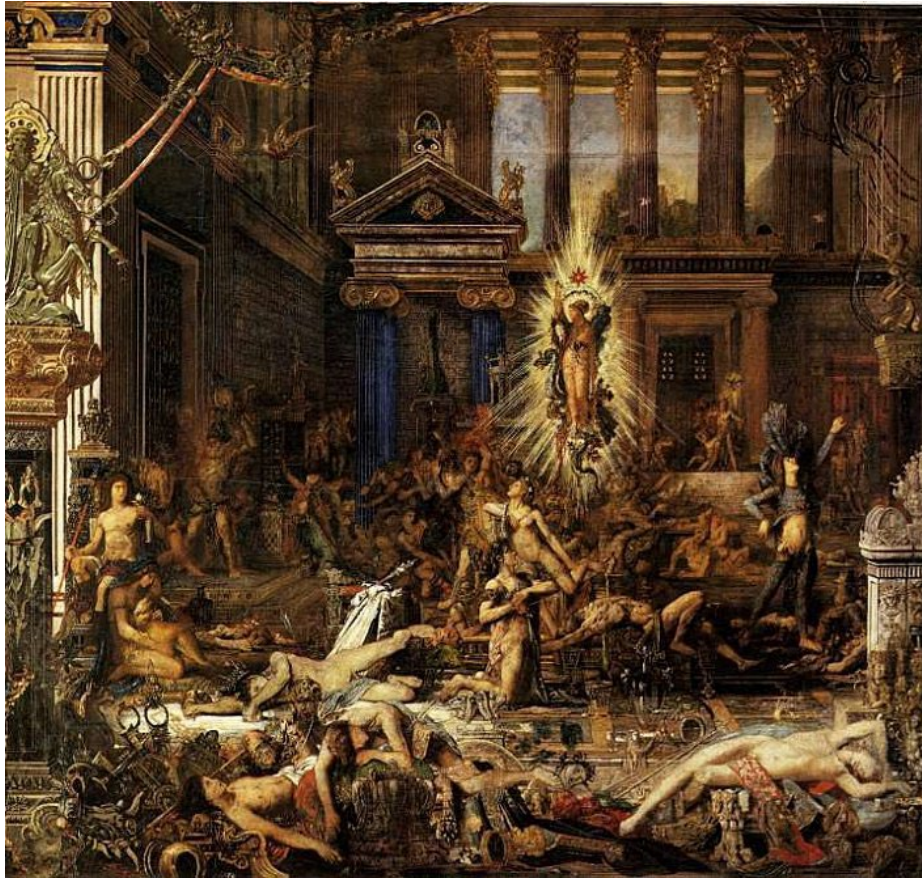
Ela tenta com pouco sucesso proteger seu corpo, o soldado que está a sua esquerda parece reforçar para ela a aporia da situação. Sua boca semi-aberta, e suas mãos que tentam protegê-la conferem graça à figura que se veste com uma saia dourada de um fino tecido que salienta fortemente seu sexo. Os machos atraídos pela fêmea tentam de todas as formas abusá-la. O tratamento dado ao rosto de Sulamita suscita também uma mescla de desejo e repugnância; horror e prazer.

Entretanto, tais elementos são mais claramente postos nas obras mais maduras de Moreau.

Tomemos como exemplo *Les prétendants*, 1862 (o quadro é sistematicamente retomado até 1898). A força do quadro é gerada pelo emaranhado de corpos mortos ou agonizando em uma grande arquitetura idealizada, coberta por tons preciosos e luxuosos. O tema é o canto XXII da *Odisséia* de Homero. Ulisses retorna da guerra, ao encontrar sua casa corrompida pelos pretendentes a sua esposa, promove uma grande chacina sem piedade:

Ora só tendes à escolha, ante vós, ou lutar, defendendo-vos, ou conseguir, pela fuga, da Parca e da Morte livrar-vos. Mas não presumo que possa um sequer escapar do extermínio (HOMERO, 2000: 367).





[Fig. 5] Gustave Moreau. *Les Prétendants*, 1852-60 (aumentado em 1882). Museu Nacional Gustave Moreau, Paris.

Embora Ulisses seja o grande protagonista da matança, sua participação na composição é discreta. Ele está à direita ao fundo com seu arco armado, pronto para a próxima flechada. Ao centro da composição, de forma celeste, aparece Minerva, no mundo mágico, precioso e decadente criado por Moreau. A riqueza de detalhes e de ornamentos transformam os próprios corpos moribundos em ornamentação para a tela. Com grande destaque, uma figura masculina aparece como um poeta, suas roupas de um lápis-lazúli deixam seu corpo estrategicamente desnudo, sua barriga e um pouco da bacia, conferindo-lhe uma alta dose de erotismo.

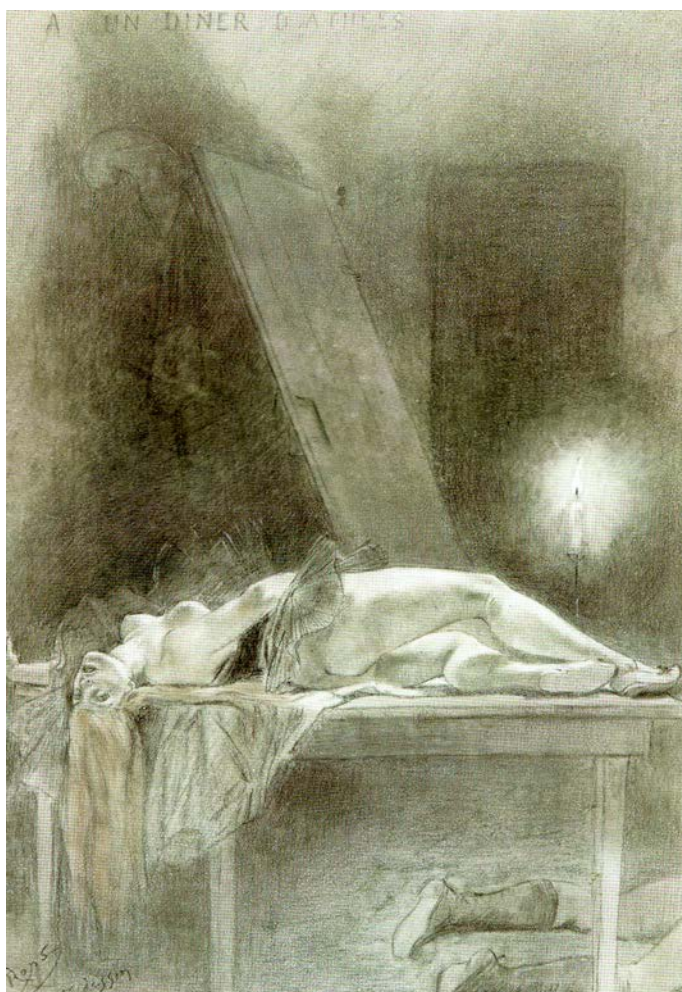
Muito admiráveis são os contos de horror do século XIX, que dialogam efetivamente com estes aspectos. De Edgar Allan Poe a Auguste Villiers de l'Isle-Adam, passando por Théophile Gautier e Bram Stoker, alimentaram uma cultura impregnada dessas imagens cada vez mais poderosas. Em *A morte amorosa*, um conto de 1836, Théophile Gautier expõe o amor de um recém-padre por uma misteriosa e cativante mulher, Clarimonde. As junções entre as certezas religiosas do padre e a imagem de Clarimonde morta despertam no padre um raro e indizível prazer desconhecido para ele até então:

Era mesmo Clarimonde, tal como eu a conhecera na igreja no dia da minha ordenação; sempre tão sedutora, e a morte parecia uma faceirice a mais. A palidez de suas faces, o rosa menos vivo de seus lábios, os longos cílios abaixados e recortando sua franja castanha contra a palidez davam-lhe uma expressão de castidade melancólica e sofrimento pensativo cuja força de sedução era

inexprimível; seus longos cabelos soltos, em que ainda se viam algumas florzinhas azuis, formavam um travesseiro para sua cabeça e protegiam com os cachos a nudez dos ombros; suas belas mãos, mais puras, mais diáfanas do que hóstias, estavam cruzadas em atitude de piedoso repouso e tácita oração, que corrigia o que poderiam ter tido de sedutoras de mais, mesmo na morte; e seus braços nus delicadamente roliços e polidos como o marfim, dos quais não haviam tirado suas pulseiras de pérolas (GAUTIER, 2004: 227).

O sacrilégio da descrição é inocente para o padre: “[...] suas belas mãos [...] estavam cruzadas em atitude de piedoso repouso [...]”. Ele o sente sem saber. Neste instante, ele está fisgado por Clarimonde, que se revelará uma espécie de vampira cortesã, que suga os homens até a última gota de sangue.

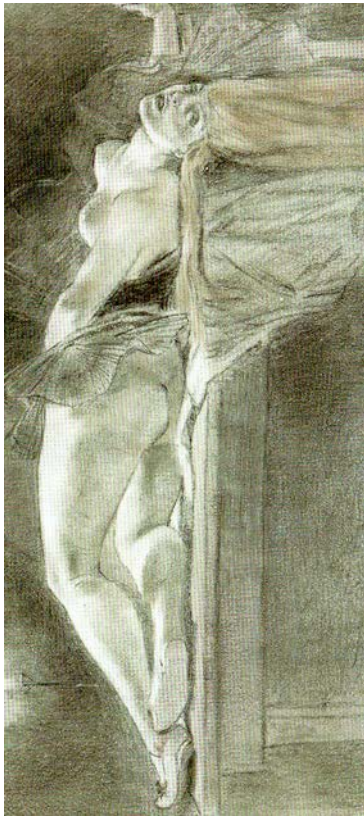
É deste tipo de desejo proibido que as imagens de Félicien Rops estão imersas. As missas negras, os maiores sacrilégios e o prazer conjugado a estes valores fazem parte de boa parte da produção de Rops. Seu *Jantar de Ateus*, 1882, uma ilustração para *As diabólicas* de Jules Amédée Barbey d’Aureville, de 1874, talvez seja um bom exemplo. Neste jantar o prato principal é uma mulher de corpo suntuoso, numa envergadura que nos lembra a figura feminina no primeiro plano de *Sardanapalo* de Delacroix, contorcendo-se de prazer. A porta parece arrombada e no lado inferior direito temos apenas uma pequena indicação de que ela não estava sozinha: as pernas masculinas cobertas pelos canos das botas, o poderio da *femme fatale* mostra-se claramente nestas ilustrações.



[Fig. 6] Félicien Rops. *Jantar de Ateus*, 1882.



Entre a obra citada de Eugène Delacroix e a de Félicien Rops existem diferenças para além da forma que mereceriam uma abordagem mais detalhada e uma pesquisa mais refinada. As duas obras evidenciam de maneira geral, salvo algumas exceções, a representação da figura feminina no século XIX. Ela pode aparecer como vítima (como no caso de Delacroix) ou em sua forma de destruidora (como em Rops). São visões concomitantes que exibem potencialidades na figura feminina representada. De uma forma ou de outra, a mulher é um elemento perigoso, ardiloso e misterioso. Portanto, se ela aparece como vítima é, antes de tudo, porque deve ser destruída (Ophélie, A figura de Sardanapalo etc.) antes que se transforme em fatal, e a partir deste ponto, não se há mais nada a ser feito (como em Dalila, Diana etc.).



[Fig. 7] Félicien Rops. *Jantar de Ateus*, 1882 (detalhe).



[Fig. 8] Eugène Delacroix. *A morte de Sardanapalo*, 1827 (detalhe).

Certamente a figura da *femme fatale* tem um papel preponderante na cultura do fim do século. Seja nas imagens de Salomé de Gustave Moreau, nas ilustrações de Félicien Rops ou nas Judith de Gustave Klimt. No emaranhado dessas imagens, duas figuras são particularmente poderosas: *Elle* de Mossa e *Demonio, mundo y carne* de Blanes.

No quadro de 1884-1885 do uruguaio Juan Manuel Blanes, *Demonio, mundo y carne*, parece sintetizado a ideia da mulher fatal, mulher-demônio. O ambiente em que a mulher se prostra é todo circundado pelos vícios, lascívia e luxúrias. O rosto semi-escondido pelos braços nos deixa ver a sensualidade do olhar e da boca que sorri maleficamente. Esta posição lembra muito imagens de Vênus, como a de Cabanel de 1863 e, sobretudo a de Gervex de 1896.

Não somos voyeurs, participamos efetivamente da cena, e os traços do quadril que podemos ver são elementos poderosos na constituição da sedução da tentação. Somos praticamente convidados a entrar na cama com lençóis já bagunçados pelos corpos: somos nós pela segunda vez ou um novo amante enfeitado? Ao lado do joelho, quase na totalidade da penumbra, vemos algumas moedas de ouro e uma grande nota. Todos os objetos do quarto estão dispostos em um tapete de pele de animal, um felino selvagem certamente, é uma mulher pronta a dar o bote certo.



[Fig. 9] Juan Manuel Blanes. *Demonio, mundo y carne*, 1884-85.



[Fig. 10] Juan Manuel Blanes. *Demonio, mundo y carne*, 1884-85 (detalhe).



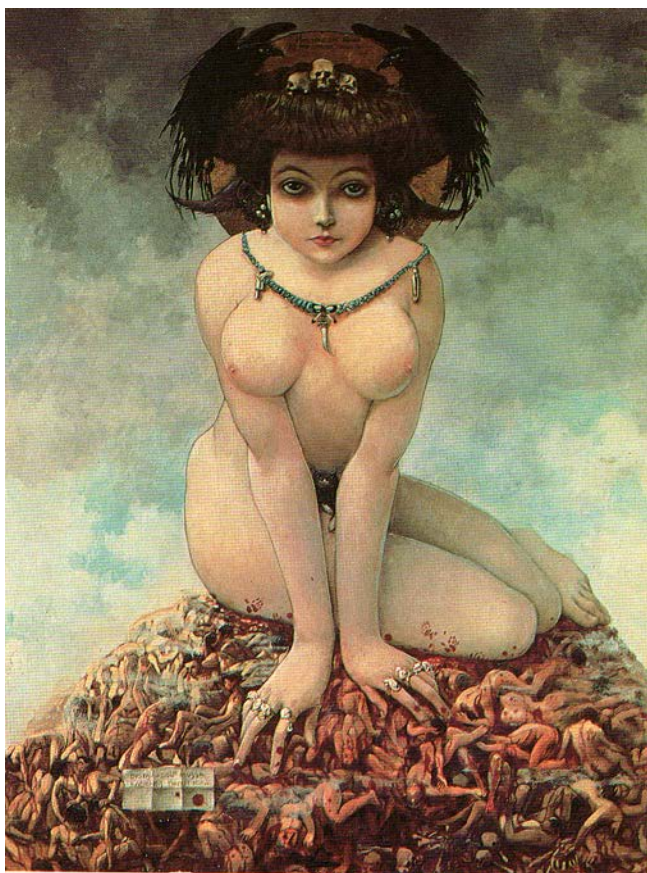
[Fig. 11] Juan Manuel Blanes. *Demonio, mundo y carne*, 1884-85 (detalhe).

*Elle*, 1905 de Gustav-Adolf Mossa. Nesta obra temos uma mulher sentada como uma esfinge, seu olhar profundo e misterioso, mesmo perdido, reforça este caráter; como um olhar que enfeitiza. Seu grande corpo de mulher feita entra em oposição aos traços de seu rosto infantil. Jorge Coli, numa prodigiosa comparação com a *Liberdade* de Delacroix, salienta o



[...] chapéu, acessório satânico e elemento de equilíbrio simétrico, é composto por corvos e caveiras. [...] Criança monstruosa e gigantesca, inocente e cruel, fêmea desmedida para tão minúsculos machos que a atingem de modo irrisório: na perna, na coxa do personagem, estão impressas mãos de sangue, marcas deixadas pelos pigmeus destruídos que tentam atingi-la (COLI, 2010: 91).

A mulher devoradora de homens, a pilha de homens na qual ela se apóia mal a tocam, seus anéis são feitos de caveiras, provavelmente destes danados, condenados pela beleza de feiticeira de *Elle*. Seu colar é feito de armas e no lugar de seu sexo um gato negro repousa pronto a atacar algum movimento perto dele.



[Fig. 12] Adolf Gustav Mossa. *Elle*, 1905.



[Fig. 13] Russ Meyer. *Run Pussycat! Kill! Kill!*, 1965. Abaixo, [Fig. 14]: *A fool there Was*, com Theda Bara, 1915.





Esta ideia de *femme fatale* liga-se prontamente com o cinema do início do século, como, por exemplo, os filmes de Theda Bara (*A Fool There Was*, 1915 é o exemplo mais conhecido). Diálogo ainda por ser feito, a do cinema do início do século XX e a pintura do século XIX. Naturalmente o cinema nutre-se dessas imagens, porém, não das imagens geradas pelas pesquisas formais dos chamados modernos, mas, sobretudo dos artistas ditos acadêmicos, que ao longo dos anos sofreram com o descaso por parte de muitos críticos e historiadores que viam em tais artistas nada senão um traço retrógrado e de mau gosto.

Contudo a imagem permanece e vemos transposições interessantes mais próximos da contemporaneidade, como nos Thrillers eróticos de Russ Meyer. Em 1965, um filme que está próximo a temática empregado por Quentin Tarantino, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*. Uma gangue de quatro mulheres subjuga o sexo masculino pelo seu poderio sexual/sedução e também pela força física. Nos filmes de Russ Meyer a mulher fatal é sempre uma junção da força física e sexual. A imagem do homem tísico na cadeira de rodas, frente aos volumes voluptuosos das mulheres é a imagem da impotência do homem diante do sexo feminino.

Já em *Supervixens*, 1975, a mulher é uma máquina incansável e insaciável de sexo. Da mesma maneira que uma bruxa, a mulher precisa ser expurgada. No caso do homem em *Supervixens*, tudo está na ordem, até que o brio masculino é desafiado pela mulher – a cena misteriosa na qual o policial se vê sexualmente comprometido pela imagem de uma grande vela na sala de uma linda mulher. Ela inconformada com a impotência do sexo masculino diante de seu “corpo de ninfa” a deixa translucada, porém o policial a mata brutalmente. Contudo, o que não se previa é que ela retornaria, e ainda com mais força.



[Fig. 15] Russ Meyer. *Supervixens*, 1975.

Todavia, a *femme fatale* está longe de ser a única imagem da ligação entre a morte e o prazer. Em *A selvagem*, um conto de 1892 de Bram Stoker a vontade do prazer da dor acaba em desgraça. Depois de

matar o filhote de uma gata, Hutcheson, juntamente com um casal de amigos, visita um museu da tortura e lá se esforça para entrar na Virgem de Ferro:

O espaço aqui dentro é mísero para um cidadão adulto dos Estados Unidos se encafuar. A gente costuma fazer caixões de defunto mais espaçosos lá no território do Idaho. Agora, juiz, você vai começar a descer essa porta, devagar, em cima de mim. Quero sentir o mesmo prazer que os outros mequetrefes sentiam quando os espetos começavam a avançar para os olhos deles! (STOKER, 2005: 404).

Entretanto, a brincadeira acaba com o ataque implacável da gata mãe, que fere o zelador que manejava a máquina e acabar por perfurar até a morte Hutcheson.

Ora, o prazer na dor explicitado por Bram Stoker aparece de maneira potencializada no grande clássico dos filmes de horror: *Hellraiser*, 1987, de Clive Barker. Neste filme, baseado num romance do próprio Barker, uma misteriosa caixa é um portal para o inferno. Mas as criaturas que saem de lá são como artistas da dor e do sofrimento. Eles ensinam aos humanos como sentirem um prazer eterno no sofrimento. Em pequenos excertos do segundo filme da série *Hellraiser: Hellbound*, de 1988 e dirigido por Tony Randel e do quarto *Hellraiser: Bloodline*, de 1996 e dirigido por Kevin Yagher e Alan Smithee, é sistematizado o sofrimento e prazer, intimamente ligados.



[Fig. 16] Tony Randel. *Hellraiser: Hellbound*, 1988.



[Fig. 17] Kevin Yagher; Alan Smithee. *Hellraiser: Bloodline*, 1996.

A criação da figura misteriosa de Pinhead está coberta por dores, sofrimentos e prazeres. Na outra cena, Pinhead encarrega-se de lembra a Angelique que sua essência também está na “beleza do sofrimento”. São cenobitas, seres que trafegam no espaço-tempo em busca de outras presas para seus divertimentos, vestidos como neo-góticos underground e cobertos de piercings que esmagam e contorce a pele. Bem situado nas imagens de certo submundo próprio aos anos 1980<sup>6</sup>.



[Fig. 18] Michael Cuesta. *Dexter (1a temporada)*, 2006.

De maneira extremamente sutil, o prazer e a morte se relacionam no primeiro episódio da série *Dexter* de 2006. Ao conversar com sua namorada, Rita, sobre o famigerado assassino do Caminhão de Gelo, Dexter o chama de artista. Os cortes de suas vítimas são precisos, todo o sangue do corpo é drenado, não há minimamente marcas ou pistas do assassino em uma execução antes de tudo “higiênica”. Entretanto, o próprio Dexter é um serial killer, altamente qualificado que também não deixa pistas. Ele se sente atraído pela técnica impecável do novo assassino.

Quando então vai falar com sua namorada sobre tal técnica do corte ele próprio fica com os sentidos alterados. Há uma espécie de troca entre o prazer sexual ao tocar Rita e as partes mutiladas dos corpos assassinados. É um espaço tênue, que nem mesmo Dexter consegue se expressar, há uma trama invisível que escapa do personagem, ele age instintivamente. E quando faz o movimento de corte na coxa de sua namorada, sua mão trafega diretamente para o sexo dela, a excitação é evidente. O próprio Dexter não consegue entender como que ele, quase estéril de sentimentos, pode ter ficado atraído sexualmente por sua namorada por caminhos tortuosos. A beleza daquelas mortes, a atração pela perfeição dos cortes nas vítimas e a ausência absoluta de sangue, encheram o herói com um misterioso prazer, despertando neles partes quase inalcançáveis.

<sup>6</sup> Basta lembrarmos-nos de filmes como *The Hunger*, 1983 de Tony Scott, *Fright Night*, de 1985 de Tom Holland bem como sua sequência de 1988 ou mesmo *The Nightmare On Elm Street*, de 1984 de Wes Craven.

**BIBLIOGRAFIA**

- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo, Ed: CosacNaify, 2010.
- COSTA JUNIOR, Martinho Alves. “A presença de Chassériau em Moreau”. In *Revista de História da Arte e Arqueologia*. N14, CHAA: Campinas, pp. 5-19.
- CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris, Ed: Hachette, 1980.
- DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford, Ed: Oxford University Press, 1988.
- FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927.
- GAUTIER, Théophile. “A morte amorosa”. Trad port. Rosa Freire D’Aguilar. In CALVINO, Italo (Org.). *Contos Fantásticos do século XIX*. São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 2004.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Port. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ed: Ediouro, 2000.
- JACOBS, Carol. “On looking at Shelle’s Medusa”. In *Yale French Studies*, n. 69, 1985. Pp. 163-179.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad port. Philadelpho Menezes. Campinas, Ed: Editora da Unicamp, 1996.
- STOKER, Bram. “A selvagem”. Trad. Port. Sonia Moreira. In MANGUEL, Alberto (Org.). *Contos de Horror do século XIX*. São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 2005.

## FRONTEIRA E DIÁLOGO NA ARTE JAPONESA

Michiko Okano

Este texto faz um recorte da história da arte nipônica, precisamente do período no qual se estabelece um intenso diálogo entre o Japão e o Ocidente, na segunda metade do século XIX. Trata-se de uma época em que um intercâmbio se efetivou em dupla direção - o Japão acatou o Ocidente como modelo e a Europa descobriu e encantou-se com a arte japonesa, especificamente, com a xilogravura *Ukiyo-e*.

A adoção desse modelo ocidental pelo Japão acarretou, ao mesmo tempo, a exclusão de áreas que passaram a ser consideradas periféricas, tais como as artes tradicionais japonesas, que não se encaixavam nos novos moldes, e a criação de movimentos artísticos que se contrapunham às representações da arte provenientes da Europa.

Tal processo de ocidentalização gerou também ambiguidade dos termos empregados para se referir à arte e gerou uma tênue fronteira entre a arte e o artesanato ou as artes tradicionais do *dô*.

### O OCIDENTE NO JAPÃO

O primeiro modelo de civilização que o Japão abraçou em sua história foi o chinês, a partir do século IV, que influenciou o sistema político, social, religioso e cultural nipônico. Essa tradição chinesa encontra-se no seio da cultura japonesa, como é possível observar na escrita japonesa atual, que é uma forma híbrida composta por ideogramas chineses possuidores de semântica e por caracteres fonéticos inventados pelos japoneses, denominados *kana*. A arquitetura e o urbanismo seguiram, na época, o padrão continental, o que pode ser conferido no mais antigo templo japonês Horyuji, em Nara, ou ainda no planejamento da cidade de Kyoto, antigo Heiankyô.

A introdução do modelo ocidental nas terras japonesas começou apenas no século XVI, com a chegada dos portugueses e, mais tarde, dos holandeses na Ilha de Tanegashima. Estes últimos possuíam uma especial permissão do governo japonês para estabelecer um intercâmbio comercial nesse local, numa época em que o Japão havia fechado os portos para as nações estrangeiras (1639 -1854). No entanto, a mais marcante e intensa assimilação da cultura ocidental teve início após a abertura dos portos japoneses, a partir da era denominada Meiji.



A Era Meiji (1868-1912) foi marcada pela política de modernização do Japão, por meio da introdução dos pensamentos e técnicas ocidentais. Inserida no panorama da busca excessiva do progresso, a compreensão da arte, dessa perspectiva, restringia-se a uma visão utilitária, no sentido de desenvolver o intelecto, ou seja, pintar os objetos tão fidedignos quanto possível àquilo que se projetava aos olhos humanos. Criou-se, desse modo, uma fantasia de que a representação mimética e realística do mundo era superior às técnicas japonesas e levaria o país ao desenvolvimento almejado. A prática do uso da arte para fins científicos e militares testemunhava a superioridade da arte conhecida como realista.

Em 1876, foi fundada a primeira escola de artes, Kôbu Bijutsu Gakkô (Escola de Arte Tecnológica, departamento da Faculdade de Engenharia) em Tóquio, sob a jurisdição do Ministério da Indústria e o seu objetivo era “transformar o tradicional artesanato japonês, por meio da introdução de tecnologias modernas ocidentais; para permitir aos estudantes aprender as teorias e práticas do realismo europeu; ter como objetivo suprir as faltas da arte japonesa; e alcançar o padrão superior da escola de arte européia.” (KUMAMOTO, 1964)

Assim, três professores italianos foram chamados para dar aula nessa escola - Antonio Fontanesi, Vincenzo Ragusa (escultura) e Giovanni Vincenzo Cappelletti (pintura, geometria e arquitetura) – e os japoneses aprenderam o método ocidental de pintura: a perspectiva, a projeção, a coloração, o claro-escuro etc. No entanto, Fontanesi voltou dois anos depois para Itália por problemas de saúde, ficando pouco tempo no Japão. Desde então, muitos artistas nipônicos começaram a viajar a países ocidentais, principalmente a Paris, para ter aulas e vivenciar o ambiente artístico europeu.

Esse estabelecimento de ensino de arte teve uma vida curta, cerrando suas portas em 1883. Quatro anos após, foi fundada a Academia de Belas-Artes de Tóquio (embrião da atual Universidade de Artes de Tóquio), que, contrariamente à escola anterior, adotou a arte tradicional japonesa como base curricular, abolindo qualquer aprendizagem da pintura ocidental. Não somente o programa de ensino, mas também a arquitetura do estabelecimento e os uniformes escolares eram tradicionais, estes últimos, da Era Nara, século VIII. Sabe-se, por intermédio da autobiografia do famoso artista de *nihonga*, Yokoyama Taikan, que a escola utilizou o antigo prédio do Museu de Tóquio, cujas salas de aula eram de *tatami*, distribuídos em ambos os lados de um corredor central. Ele conta sobre o ensino que era calcado no tradicional método da repetição: “As aulas iniciais consistiam em repetir exaustivamente os traços horizontais e verticais, mais de cem por dia, por quase um mês. Depois desse treino, era permitido copiar uma pintura clássica utilizando os traços, o que era assaz mais interessante do que o estágio anterior”. (TAKASHINA, 2006)

Okakura Tenshin, historiador e crítico da arte, foi um dos principais fundadores da Academia de Belas-Artes de Tóquio e pregava a necessidade do resgate da tradição japonesa. Os conceitos desse estabelecimento refletiam os pensamentos do americano Ernest Fenollosa, mestre de Okakura, que chegou no Japão em 1878, a convite do zoólogo também norte-americano Edward S. Morse, para lecionar Economia Política e Filosofia na Universidade Imperial de Tóquio. Importante educador durante a modernização da Era Meiji, Fenollosa tornou-se um entusiástico orientalista e muito contribuiu para preservar a arte tradicional japonesa na sua permanência em terras japonesas, até 1890. Após lecionar

oito anos na universidade, ajudou a fundar a Academia de Belas-Artes de Tóquio junto com Okakura e o Museu Imperial, e foi seu diretor em 1888. Alguns fatos indicam a sua paixão pelo Japão e a sua participação e inserção na sociedade japonesa, tanto no campo religioso quanto no artístico: converteu-se para o budismo e ganhou o nome budista Tei-Shin, como também o de Kanō Yeitan Masanobu, que sugeria a sua admissão na antiga academia de arte dos Kanō, o que era raro para um estrangeiro.

Apesar de não ter sido Fenollosa um especialista em artes, ensinava a arte ocidental no início da sua estada no Japão. No entanto, um fato mudou a sua concepção sobre a arte: uma viagem a Nara e Kyoto, junto com Okakura, para elaborar o inventário do tesouro nacional japonês, quando teve contato com as melhores obras de arte japonesas. A partir de então, evidenciou, nas suas palestras, a superioridade da arte nipônica, particularmente as pinturas da Escola Kanō.

A sua figura adquiriu uma importância suprema no Japão, por ter aberto os olhos dos japoneses para valorizar a sua própria tradição e cultura numa época em que eles estavam encantados com o Ocidente e o seu progresso. Observa-se que, muitas vezes, um olhar estrangeiro enxerga o que aquele naturalizado deixa de ver. É o que Mikhail Bakhtin denomina “extraposição”, ou seja, o processo mediante o qual a identidade de uma dada cultura se completa e aprofunda-se por um olhar externo.

Nesse cenário, desenvolveu-se, no Japão, um estilo de arte denominado *yōga* (洋 *yō* – ocidente 画 *ga* – pintura) que são as pinturas de estilo ocidental produzidas por artistas japoneses que aprenderam tal técnica. Curiosamente, houve o surgimento de um novo gênero tradicional japonês, que se manifestou pela necessidade de contrapor-se àquele ocidental, o *nihonga* (日本 *nihon* – Japão 画 *ga* – pintura). Desse modo, criou-se um embate entre as pinturas moderna ocidental e a tradicional japonesa.

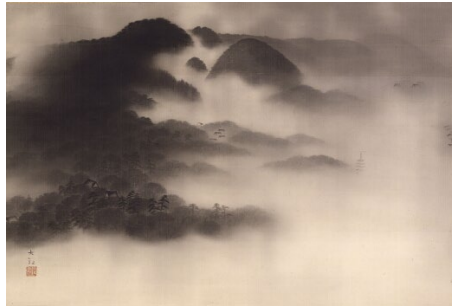
A nomenclatura *yōga* começou a ser empregada nas exposições, a partir de 1907. As pinturas que faziam parte das Exposições Industriais Nacionais realizadas no Japão após 1877 não tinham, no início, tal denominação. A diferenciação entre *nihonga* e *yōga* nessa época não era difícil: o primeiro estilo tinha como suporte os biombos ou papéis artesanais *washi* ou seda colados em *kakejiku* (rolos de tecido), cujos temas eram os elementos da natureza como flores, pássaros, lua etc., e utilizavam materiais como tintas *sumi*<sup>1</sup>, cola *nikawa*<sup>2</sup> pigmentos minerais (pedras, corais) e *gofun* (pó de carbonato de cálcio feito de ostras, conchas), ao passo que *yōga* eram pinturas a óleo cujo tema era a paisagem ou mulheres nuas.

No entanto, com o passar dos anos, começou a haver um diálogo entre os dois gêneros. A distinção entre o *yōga* e o *nihonga*, já no século XX, não se manifestava de modo tão claro, e uma ambiguidade instalou-se nas suas distinções. Os artistas do *nihonga* começaram a introduzir alguns elementos ocidentais como técnicas da perspectiva e do claro-escuro. O *yōga* também passou por uma tradução à moda japonesa, ora adotando os temas japoneses, ora introduzindo as técnicas e materiais japoneses como o *nikawa* para fixação de tintas, em vez de óleo e cola natural. Conforme a afirmação do artista Kawai Gyokudō, a diferença entre o *yōga* e o *nihonga* estaria no fato de o primeiro retratar a natureza tal qual ela é, ao passo que o segundo recria a natureza.

1 *Sumi* é a tinta produzida com fuligem de plantas como o pinheiro.

2 *Nikawa* é uma espécie de cola produzida com peles e ossos de animais.

Okakura Tenshin foi um dos que aprovava esse diálogo e acreditava que a pintura japonesa deveria ser única, sem necessidade de estabelecer a subdivisão da arte em *yōga* e *nihonga*. Assim, incentivou os artistas a manterem a sua identidade japonesa e simultaneamente indicou a livre adoção de técnicas ocidentais para criar uma nova arte japonesa. Yokoyama Taikan (fig.1), Hishida Shunso, Shimomura Kanzan são alguns dos artistas representativos que desenvolveram a moderna arte japonesa sob a orientação de Okakura.



[Fig. 1] Yokoyama Taikan

Desse modo, observa-se, na Era Meiji, que a modernização no Japão, vista como sinônimo de ocidentalização, impulsionou a pintura japonesa a buscar modernizar-se, o que provocou o surgimento de movimentos da oposição que lutavam pela preservação do estilo japonês: a introdução do Ocidente por meio do *yōga* forçou a criação de um estilo japonês, o *nihonga*. No decorrer dos anos, as duas vertentes hibridizaram-se e geraram uma nova pintura japonesa: um *yōga* “à moda japonesa” e um *nihonga* ocidentalizado.

## O JAPÃO NO OCIDENTE

*L'Histoire de l'art du Japon* é a primeira compilação da arte nipônica para o Ocidente e foi apresentada na ocasião da Exposição Universal de Paris, em 1900. Conforme foi mencionado anteriormente, a partir da Era Meiji, o Japão abriu as suas portas e sentiu a necessidade de construir e apresentar a sua própria imagem para o Ocidente. Para se obter um destaque, era importante mostrar algo peculiarmente japonês, que fosse diferente da arte chinesa, a qual vinha sendo modelo para o Japão desde os tempos antigos.

Antes disso, havia um rudimentar guia de cerâmica japonesa publicado na Feira Internacional de Paris de 1878, além da tentativa de evidenciar os templos budistas de Nara e Kyoto do século VII e VIII, elementos estes que não foram capazes de exercer uma grande atração sobre público ocidental.

A seleção das imagens que se tornaram representativas do Japão foi realizada em um processo de mão dupla, isto é, não apenas pelos próprios japoneses, mas também pelos ocidentais, que ditavam a sua preferência. A sedução do olhar do ocidente não se realizou pela obra *L'Histoire de l'art du Japon*, mas pela xilogravura *Ukiyo-e* a qual encantou os franceses, como no caso de Louis Gonse e Demond Goucout nas décadas de 1880 e 90. Todavia, *Ukiyo-e* era uma arte que se encaixava exatamente no modelo que satisfazia tanto o Japão quanto o Ocidente como um produto de exportação essencialmente japonês.

Além dela, elementos como o leque, o *kimono*, o *kabuki* e a cerâmica constituem essas imagens selecionadas em diálogo entre o Ocidente e o Japão, conectados com o japonismo. Sabemos da grande influência ocasionada pela arte japonesa em artistas europeus, principalmente os impressionistas como Claude Monet, Vincent Van Gogh, Edgard Degas etc. Esses objetos eram constantemente pintados por esses artistas, que se interessavam pelo Japão.

No entanto, vale lembrar que a *ukiyo-e* não era considerada particularmente “arte tradicional” pelos próprios japoneses na época, mas era vista como integrante da cultura popular dos cidadãos da Era Edo. *Ukiyo-e* era ora utilizada como papel de embrulho, ora perfazia a função de cartaz de um ator de *kabuki* ou de lutador de *sumô*, ora era consultada como material didático sexual.

O deslocamento de um elemento cultural para um território estrangeiro cria modelizações que modificam o sentido original desse elemento e gera novos significados – o *ukiyo-e*, uma arte popular, passou a ser uma arte tradicional japonesa e a simbolizar o país do Sol Nascente. Verifica-se, assim, a reinvenção de *ukiyo-e* no processo de ocidentalização do Japão, tanto para ir de encontro à expectativa estrangeira como também para satisfazer a dignidade nacional.

De um modo similar, o deslocamento geográfico humano pode acarretar visibilidades que os olhos naturalizados não são capazes de ver. É o caso da trajetória de Chu Asai, que, em 1900, foi para a França movido pela aspiração de aprender as técnicas europeias e lá permaneceu por dois anos. Não obstante, o que ele viu na França era o encanto dos ocidentais com a arte japonesa, na época em que o Japonismo e o *Art Nouveau* eram assunto de interesse dos artistas europeus. Tal fato fez que Asai reconhecesse o valor da sua própria tradição, motivo pelo qual, quando ele voltou ao Japão, lecionou não somente a técnica europeia, mas também a arte decorativa japonesa. Sob a sua influência e orientação, os seus discípulos, os famosos Yasui Sotaro e Umehara Ryuzaburo, criaram um estilo japonês de pintura a óleo .

Para citar um exemplo dessa “japoneização” do *yōga*, Takashina (2009) faz a análise da obra “Retrato de Chin-Jung” de Yasui Sotaro (fig.2), pintura a óleo sobre tela de 1939, que tinha como modelo uma chinesa sentada na posição diagonal. O quadro é comparado pelo autor com o “Retrato de Liwi” do artista francês Jean-Auguste Dominique Ingres, que tem também o personagem sentado diagonalmente, com as pernas cruzadas. No entanto, a pintura japonesa tem uma bidimensionalidade e um desrespeito para com as regras da perspectiva, se comparada ao quadro de Ingres. Esse fato pode ser verificado ao se observar a estranheza do espaço construído pelo corpo da chinesa, como se a cabeça, as partes superior e inferior do corpo estivessem sendo vistas por ângulos diferentes. O tratamento do ombro direito é bastante diferenciado de um quadro ocidental, pois se encontra mais destacado que o esquerdo, apesar de ele estar mais afastado do observador. Existe uma ambiguidade do espaço corporal, a qual impede que se enxergue a posição das pernas por baixo do vestido, que é um dos elementos mais destacados quando se senta na diagonal e se cruzam as pernas. Impossível crer que Yasui, que estudou na Académie Julian com Jean Paul Laurens e ganhou vários prêmios, não soubesse pintar conforme as regras da perspectiva ocidental. O que ocorre é uma propositada desconstrução do modelo ocidental, das técnicas de pintar e representar fidedignamente os objetos reais que o artista havia aprendido.



[Fig. 2] Yasui Sotaro. Retrato de Chin-Jung

## AS FRONTEIRAS

A arte do Japão moderno que surge a partir da Era Meiji é caracterizada como a da transferência do modelo chinês para o ocidental. Em decorrência dessa mudança, muitas transformações ocorreram no Japão: vocábulos como *bijutsu* (arte), *kaiga* (pintura), *chôkoku* (escultura) originaram-se no final dessa era e eliminaram do campo da arte o *shodô* (a caligrafia japonesa), o mangá, o boneco (*ningyô*) e as performances, que eram considerados subculturas.

Como resultado desse processo, o animê, o mangá e a dança butô adquiriram uma liberdade não permitida pela arte tradicional, cheia de normas e regras. Assim, a exclusão proporcionou um livre desenvolvimento da artes periféricas que, hoje, inversamente, ocupam a posição central como produtos de exportação artística e cultural japoneses.

A tênue fronteira existente entre a arte e as tais áreas periféricas, ou o artesanato, ou as artes do *dô* é resultado desse processo de modernização japonesa e acarreta uma ambiguidade no sistema de terminologias artísticas.

A arte, antes da obtenção dos cânones ocidentais, era denominada *geijutsu*<sup>3</sup> (芸 arte 術 técnica) que é uma palavra de origem chinesa. A arte do corpo *geinô* 芸能 (arte + habilidade) e *geidô* 芸道 (arte + caminho) faziam parte de *geijutsu*: o primeiro, corresponde a danças e teatros tradicionais japoneses, como teatro nô, *kabuki*, danças *buyô* e o segundo, à arte do *dô* que compreende o *sadô* (cerimônia do chá), o *shodô* (caligrafia japonesa), o *kadô* (arranjo floral) e as artes marciais como o *kendô*, o judô, o aikidô, o karatedô etc. *Geijutsu*, portanto abrange uma gama ampla de áreas como a pintura, a escultura, a caligrafia,

<sup>3</sup> No método Hepburn, normalmente utilizado na transcrição dos vocábulos japoneses, *ge* tem o som de *gue*. *Geijutsu*, portanto, lê-se *gueijutsu*.



a música, o artesanato, a cerâmica, a arte da confecção da espada, arte do chá, do arranjo floral, da jardinagem e do tingimento de tecidos.

A partir da Era Meiji, quando o Japão abriu as portas para o mundo, após um fechamento de mais de 200 anos, a influência ocidental foi intensa. Assim, com a adoção da arte ocidental como o ideal a ser seguido, surge uma ambiguidade no uso dos termos. As palavras *bijutsu* 美術 ou *bigaku* 美学 surgiram no Japão como tradução das palavras ocidentais belas-artes e estética. *Bi* 美 significa belo e existia desde a antiguidade, mas tinha uma semântica mais ampla que se correlacionava não apenas com os sentidos da percepção, mas com aspectos psicológicos, morais e religiosos.<sup>4</sup>

O mesmo ideograma belo (美)<sup>5</sup> que tem a leitura japonesa de *utsukushii* tem semânticas variadas e diferentes de acordo com o tempo histórico. Originalmente, significava o amor para com as pessoas de relações consanguíneas, mais tarde, a afetividade para com as coisas pequenas, e, posteriormente, adquiriu o significado contemporâneo de belo, na Era Muromachi (1333-1573). Atualmente, o gosto por coisas miúdas tem uma outra palavra – *kawaii* – que se correlaciona com a estética da arte pop visíveis no mangá, no animê e nos produtos *Hello Kitty*.

Essa predileção por coisas pequenas é antiga e era visível já no século XI, na Literatura de Livro de Cabeceira, da dama da corte Sei Shonagon. *Utsukushikimono* - Coisas mimosas (bonitinhas, graciosas): o rosto da criança cravando o seu dente no melão; quando chamamos o pardalzinho com um leve assobio e ele vem em nossa direção; quando uma criancinha vem engatinhando por achar algo pequeno no chão, pega-o e mostra a um adulto; o jeito com que uma criança tira o cabelo da frente do olho para ver alguma coisa; quando, ao ficar brincando com um bebê, ele adormece nos seus braços; a minúscula folha de lótus que flutua na água. Os ocidentais conhecem essa obra pelo filme *Livro de Cabeceira* do cineasta inglês Peter Greenaway, que baseia a sua obra na literatura de Sei Shonagon, recriando-a para um contexto contemporâneo.

Essa beleza das coisas pequenas é muito diferente do belo grego ou chinês, que corresponde a objetos grandes e fortes. A origem do caractere 美 *utsukushii* justifica tal fato: é uma montagem de dois ideogramas que significam carneiro na parte superior (羊) e grande (大) na inferior, um animal de porte maior, o que caracteriza o belo. É interessante notar que o caractere originário da China, cuja composição ideogrâmica corresponde à predileção por coisas grandes, tenha sofrido mudança semântica no Japão. O deslocamento de elementos culturais para terras estrangeiras os modeliza e modifica o seu significado a ponto de invertê-lo.

Tal ambiguidade não se restringe apenas aos termos empregados no Japão pela adoção do molde ocidental, mas, conforme foi mencionado anteriormente, também na distinção entre a arte e o artesanato ou as artes tradicionais do *dô*.

4 Verifica-se como exemplo do uso do ideograma *bi* composto com outros caracteres ideogramáticos, *bimi* 美味 (belo + paladar = gostoso), *bishitsu* 美質 (belo + característica = virtude), *bijin* 美人 (belo + mulher = mulher bela).

5 O ideograma tem, no mínimo, duas leituras: o som chinês e o japonês: o ideograma 美 portanto, tem o som de *bi* (som chinês) e *utsukushii* (som japonês), o qual é a tradução japonesa da semântica do caractere.

A vaga fronteira entre a arte e o artesanato pode ser visualizada pela constante presença da arte no cotidiano dos japoneses, tanto em forma de biombo, *fusuma* (portas de papel artesanal), de cerâmica ou da vestimenta *kimono*. A existência de uma zona de intermediação fluida entre o que o Ocidente considera belas-artes e arte popular é testemunhada pelo reconhecimento da figura dos artesãos no Japão. O governo considera alguns deles como Tesouro Nacional Vivo do Japão, recebendo os artesãos uma honraria e uma remuneração por toda a vida. Essa conduta revela a ideia da indistinção entre as coisas materiais e imateriais.

Yanagi Soetsu (1889-1961), filósofo japonês e fundador do movimento *mingei* (artesanato popular), entre as décadas de 1920 e 1930, escreveu sobre a teoria do *mingei*. Yanagi descobriu o belo nos objetos utilitários criados por artesãos desconhecidos, o que já foi visto na atitude de um dos grandes nomes da cerimônia do chá, Sen no Rikyu no século XVI. Rikyu valorizou os artesãos japoneses, introduzindo a estética do simples, do rústico e do deforme, em contraposição às cerâmicas chinesas que possuíam as formas perfeitas.

Yanagi é contra a divisão e a separação do belo e do uso, ou do belo e do cotidiano. Ele defende o artesanato popular, e não o aristocrático, o luxuoso, feito por um indivíduo com técnicas e materiais refinados, destinado a uma pequena camada da população. O artesanato popular teria, para ele, algumas características fundamentais: o uso, o custo baixo, o aspecto natural de beleza, a simplicidade, além de ser um produto de cooperação de vários elementos humanos e abrigar uma identidade local. Ele argumenta, nos seus escritos, o quanto o ser humano é influenciado pela sociedade na sua concepção do belo e afirma a necessidade de enxergá-lo naquilo que foi feito sem almejar tal característica. Isso pode ser encontrado no artesanato popular, porque, segundo o autor, a partir do momento em que o artista tenta produzir o belo, ele simplesmente escapa do seu domínio.

Uma outra ambiguidade se encontra nas artes tradicionais do *dô*: *shodô*, *kadô*, *sadô*, *kôdô*, judô, kendô, aikidô etc.

*Dô* significa caminho da arte. Nesse tipo de acontecimento artístico, o percurso, o caminho por intermédio do qual se alcança o objetivo é valorizado mais que o próprio propósito. Assim, o resultado da competição nas artes marciais é uma consequência natural da evolução espiritual no processo de treinamento diário.

O *shodô*, a arte da caligrafia, por exemplo, foi banido do campo da arte *bijutsu*, apesar de se enquadrar como *geijutsu* e passou a viver em um campo periférico, embora o Japão tente e consiga, em parte, preservar os elementos tradicionais. É na fase pós-guerra que nasce um tipo de *shodô* denominado *zen'ei-sho* (caligrafia da vanguarda), no qual o ideograma se torna ilegível e a obra beira a fronteira entre a pintura e a caligrafia.

O *sadô*, a cerimônia do chá, é um dos elementos da cultura japonesa que a simboliza e diferencia principalmente da arte ocidental e da arte chinesa. Não à toa, Okakura Tenshin escreve um livro sobre o tema, *O livro do chá* em 1906, na língua inglesa.

Baseado nos conceitos zen-budistas e taoístas, a publicação apresenta o culto oriental da estética espiritual e a beleza imaterial em oposição à beleza material e física ocidental.

O ritual da cerimônia do chá é o simples ato de fazer e beber o chá, no entanto, gera um rico espaço-tempo em que os variados sentidos perceptivos são aguçados, no qual prevalece a estética do mínimo essencial. Um arranjo floral, o mais delicado, discreto e natural possível é colocado numa coluna da sala e um rolo de pintura ou de caligrafia é escolhido para ornar o *tokonoma*, o pequeno espaço de nível um pouco mais elevado que o resto da sala. Aí, não somente o visual, mas outros sentidos perceptivos são também estimulados, ao se ouvir o som da fervura da água, ao se tatear a cerâmica, ao se sentir o aroma do chá e ao se saborear o curioso contraste entre o doce e o amargo do chá verde. Nesse pequeno espaço que contém a menor quantidade de elementos possíveis, a seleção é cuidadosamente e especialmente realizada, porque é destinada para um determinado convidado. Arte efêmera por excelência, nada nela permanece como obra a ser vista, a não ser pelos olhos da mente de quem vivenciou. Tal característica da transitoriedade do acontecimento que ocorre uma vez e nunca mais – o que é chamado em japonês de *ichigo ichie*, 一期一会, um tempo, um encontro, era uma ideia difícil de ser compreendida pela mente ocidental para quem a arte estava prioritariamente calcada na percepção visual.<sup>6</sup>

Com tal publicação, Okakura manifestou a sua insatisfação em relação à apresentação e apreciação da arte japonesa à moda ocidental. Segundo o pesquisador Inaga Shigemi (2007), essa obra representa a formulação de uma resistência teórica para tentativa de globalização da arte já no início do século XX.

## DO DIÁLOGO JAPÃO-OCIDENTE

A Era Meiji foi uma fase em que o Japão estabeleceu intenso contato com os países estrangeiros ocidentais. A introdução do Ocidente no Japão trouxe como consequência a modernização e uma profunda mudança no modo de ver, pensar e viver dos japoneses. A arte tradicional japonesa cede espaço à arte ocidental, provoca-se um embate entre elas e, posteriormente, há uma apropriação e uma hibridização mediante diálogos por elas estabelecidos. Novos termos artísticos foram criados, o que acarretou uma ambiguidade no seu uso e na sua conceituação.

A introdução do Japão no Ocidente trouxe uma influência nos artistas ocidentais, não tão radical como ocorreu nas terras nipônicas, mas considerável, particularmente entre os impressionistas.

O intercâmbio realizado entre o Japão e o Ocidente fez-se de modo distinto: os japoneses foram buscar nos países mais desenvolvidos a aprendizagem das técnicas artísticas, ao passo que poucos ocidentais vinham ao Japão ensinar os conhecimentos do Ocidente, por meio do convite do governo japonês, que almejava um rápido progresso do país.

A compreensão da cultura do outro exige uma certa transferência para o olhar do outro,

<sup>6</sup> O *matchá* utilizado na cerimônia do chá difere do chá verde que os japoneses tomam no seu cotidiano. O *matchá* é uma variedade de chá verde em pó, amargo, que deve ser preparado com um misturador denominado *chasen*.

entretanto, se fosse apenas isso, nada de novo e enriquecedor seria apresentado. A “compreensão criadora”, conforme Bakhtin (2003), é aquela que “não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura”, mesmo porque é impossível não olhar o outro através da lente adquirida no lugar de origem, que possibilita uma visão diferenciada e inovadora pela “distância do indivíduo que compreende – no tempo, no espaço, na cultura, - em relação àquilo que ele pretende compreender de forma criativa”, porque é justamente essa distância, ou seja, o fato de ser justamente o “outro” que permite ter uma imagem autêntica externa de algo. Nesse encontro de olhares, pensamentos e modos de vida, os japoneses muito aprenderam com os ocidentais, não só o conhecimento e a cultura estrangeiros, mas também a enxergar a sua própria tradição e cultura. Ainda segundo Bakhtin, compreender um sistema cultural alheio é dirigir esse olhar “extraposto”:

A cultura alheia só se manifesta mais completa e profundamente aos olhos de uma outra cultura... Dirigimos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia se colocado, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem, nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2003:366)

Assim, o papel exercido por personagens como Fenollosa e Okakura foi fundamental nesse momento histórico, ora de um olhar estrangeiro para a revalorização dos elementos tradicionais japoneses, ora de um japonês influenciado pelo primeiro, escreve um livro sobre a arte tradicional da cerimônia do chá destinado aos ocidentais e funda uma associação que tem como ideal a criação de uma arte japonesa com a introdução de elementos ocidentais.

O semiótico russo Iúri Lotman apresenta também uma visão construtiva para o encontro de culturas distintas, visto que todo e qualquer sistema cultural jamais poderá ser entendido como um sistema isolado e acabado. Lotman salienta a função catalisadora que o processo de encontro de elementos díspares pode acarretar e evidencia a produção de novos sentidos que se apresenta pelo deslocamento ocorrido, porque toda vez que muda o contexto, o signo tece relações diferenciadas e como consequência, sofre modificações. Há, desse modo, a geração de novos sentidos que enriquecem a cultura que recebe a influência de uma outra distinta, com quem perfaz um diálogo.

O encontro Japão-Occidente trouxe a criação de zonas fronteiriças de intercâmbio muito ricas e peculiares: o *yôga* que não existe no Occidente e o *nibonga* que não havia no Japão antes desse contato. A introdução de um novo código provoca a reordenação e redefinição do sistema, podendo assim a fronteira ser entendida, conforme Lotman, como “tradutores filtros bilíngües pasando a través de los cuales um texto se traduce a outro language” (Lotman, 1996). A cultura como organismo vivo, dinâmico e ativo se encontra sempre em movimento e transformação, contaminando outras e deixando-se ser contaminada por outras, com constantes atualizações. O diálogo entre o Japão e o Occidente pode ser um exemplo dessa preciosa troca de informações.

**BIBLIOGRAFIA**

- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo, Martins Fontes: 2003.
- NARUSAWA, Akira. The failure of modern Japan: The decline in traditional arts and culture. In HIRANO, Ken'ichiro (ed). The state and cultural transformation – perspectives from East Asia. Tokyo, United Nations University Press: 1993.
- INAGA, Shigemi. Is art history globalizable? – A critical commentary from a far eastern point of view. In ELKINS, James (Ed.) London and New York, Routledge: 2007.
- KUMAMOTO, Kenjiro. Kindai nihon bijutsu no kenkyu. (Estudo sobre a arte japonesa moderna). Tokyo, Okurasho Insatsukyoku: 1964.
- LOTMAN, Iúri. La Semiosfera I. Desiderio Navarro (ed.). Madrid, Ediciones Cátedra: 1996.
- LOTMAN, Iúri. La Semiosfera II. Desiderio Navarro (ed.). Madrid, Ediciones Cátedra: 1998.
- TAKASHINA, Shuji. Nihon bijutsu o miru me – Higashi to nishi no deai (O olhar sobre a arte japonesa – o encontro entre o Oriente e o Ocidente). Tokyo, Iwanami Shoten: 2009.
- \_\_\_\_\_. Nihon Kindai Bijutsushiron (A teoria da historia da arte moderna japonesa). Tokyo, Chikuma Shobô: 2006.
- TSUJI, Nobuo. Nihon Bijutsu no Rekishi . (A historia da arte japonesa). Tokyo, Tokyo Daigaku Shuppankai: 2009.
- YANAGI, Soetsu. Mingei to wa nanika (O que é artesanato popular). Tokyo, Kodansha: 2009.



## FACE DE JUDAS: DE RUBENS AO ALEIJADINHO E MESTRE ATAÍDE

Pedro Queiroz Leite<sup>1</sup>

As pesquisas que realizamos há alguns anos têm como objetivo compor um inventário dos livros com estampas, ou mesmo das gravuras avulsas, que circularam em Minas Gerais entre meados do século XVIII e as primeiras décadas do XIX. Para tal, selecionamos como fundos de pesquisa prioritários os acervos, públicos e privados, existentes nas cidades de Ouro Preto e Mariana, por serem estas as principais concentrações urbanas da capitania no período em recorte.

Realizadas já várias pesquisas neste sentido, nossa intenção é, através deste reconhecimento visual, procurar identificar algumas imagens que possam ter servido de modelos para a pintura e a talha da região destacada. Pois, como é sabido, a circulação de estampas e sua conversão em modelos para outros artistas – modelos passíveis de novos arranjos, por acréscimos ou supressões frente aos originais – é um fato tão antigo quanto bem documentado.

Giorgio Vasari (1511-1574), em suas célebres *Le Vite*, menciona várias dessas ocorrências, cabendo destacar, dentre outras – por envolver claramente um tal procedimento e por revelar o amplo espectro da circulação das estampas, para além das ditas *escolas* e países – um episódio relativo à juventude de Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Segundo aquele biógrafo, o artista florentino obteve grande admiração a partir de uma imagem que fez tendo como modelo uma estampa de autoria de Martin Schongauer (c. 1445-1491) (HIND, 1925: 28): “*nel ritratto che e’ fece d’una carta di Martino Tedesco stampata, che gli dette nome grandissimo*” (VASARI, 1568: v.6, p.8).

Além de modelo, as estampas serviam no processo de aprendizagem artística, seja para o conhecimento de obras que, por qualquer motivo, fossem quase interditas aos interessados (quer pelas dificuldades de deslocamento de uns e de outras, quer porque pertencessem a coleções particulares vedadas aos olhos comuns, etc.). Tal é o que nos comprova, novamente Giorgio VASARI em suas *Vite*.

Quando este trata da vida do gravador Marcantonio Raimondi, por ele chamado de Marcantonio Bolognese (o *bolonhês*), de quem não poupa elogios, chega a afirmar enfaticamente que

“[...]di tutto il giovamento che hanno gl’oltramontani avuto dal vedere, mediante le stampe, le maniere d’Italia, e gl’Italiani dall’aver veduto quelle degli stranieri et oltramontani, si deve avere, per la maggior parte, obbligo a Marcantonio Bolognese [...]”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Mestre em História Social - UEL.

<sup>2</sup> VASARI, G. *Le Vite*. In [http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code\\_f=print\\_page&work=le\\_vite&volume\\_n=5&page\\_n=25](http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=5&page_n=25). Acesso em 12.3.2009.

Em fins do século XVII, o pintor e teórico da arte francês Roger de PILES (1635-1709) reforça os mesmos argumentos de VASARI e acrescenta alguns mais. Depois de discorrer sobre a utilidade das estampas para os teólogos, devotos, religiosos, filósofos, homens de armas, viajantes, geógrafos, pintores, escultores, arquitetos, curiosos quanto à História e antiguidades; “*A ceux, enfin, qui, pour être plus heureux & plus honnêtes gens, veulent se former le Goûte aux bonnes choses, & avoir une teinture raisonnable des beaux Arts, rien n’est plus nécessaire que les bonnes Estampes*”<sup>3</sup>.

Mas, especificamente aos pintores, afirma que nelas estes poderiam encontrar

“[...]tout ce qui peut les fortifier dans les parties de leur Art; comme les Ouvrages Antiques, ceux de Raphaël & du Carrache pour le bon Goût, pour la correction du Dessain, pour la grandeur de manière, pour le choix de Tête, des passions de l’Ame, & des Attitudes: ceux du Corrège pour la grace & pour la finesse des expressions: ceux du Titien, du Bassan e des Lombards pour le caractère de la vérité, e pour les naïves expressions de la Nature, & sur tout pour le Goût du Païsage: ceux de Rubens pour um caractère de grandeur & de magnificence dans ses Inventions, & pour l’artifice du Clair-obscur: ceux enfin, qui, bien que défectueux dans quelque partie, ne laissent pas de contenir quelque chose de singulier & d’extraordinaire. Car les Peintres peuvent tirer un avantage considerable de toutes les différentes manières de ceux qui les ont précédéz, lesquelles sont autant de fleurs dont ils doivent ramasser, à la manière des Abeilles, un suc, qui, ayent passé en leur propre substance, produira des Ouvrages utiles & agréables”<sup>4</sup>.

Quanto à utilidade das mesmas para os próprios gravadores, reafirma o mesmo caráter de aprendizado, sugerido aos pintores, pelo conhecimento das técnicas e estilos dos mestres (Dürer, Marcantonio Raimondi, Cornelis Cort, os Carracci e os Saedeller, dentre outros), para que tenham “*ils ayent la loüable ambition d’égalier ces habiles Maîtres, ou de les surpasser*”<sup>5</sup>.

E diversos estudiosos se referem a este fenômeno da circulação de estampas e seu emprego como modelo para os pintores, mas para ficarmos entre alguns dos mais recentes, vejamos o que diz GOMBRICH (1999:285).

“A arte da xilogravura e da estampa calcográfica logo se espalhou por toda a Europa. Existem gravuras à maneira de Mantegna e Botticelli na Itália, e outras dos Países Baixos e França. Essas estampas tornaram-se ainda um veículo através do qual os artistas europeus tomavam conhecimento das idéias uns dos outros. Nesta época, ainda não era considerado desonroso aproveitar uma idéia ou composição de autoria de outro artista, e muitos dos mestres mais humildes fizeram uso das gravuras como cadernos de modelos, aos quais recorriam como fonte de inspiração”.

3 PILES, op. cit., pp. 60-63.

4 PILES, op. cit., p. 61.

5 PILES, op. cit., p. 62.

O emprego, portanto, de estampas como modelos para outras composições, em outros meios, era bastante comum: grande parte da produção pictórica, torêutica e arquitetônica, do Renascimento ao Rococó, valeu-se deste expediente (ARGAN, 2004: 16-21). As Academias também preconizavam o estudo das estampas e a cópia das mesmas, como também de desenhos (PEVSNER, 2005: 148-149), enquanto práticas fundamentais na aprendizagem dos artistas. O que, evidentemente, se verificava no caso de Portugal (CUNHA: 1976; JATTA, 1996; SOBRAL, 1996: 15-16), como, da mesma maneira, em outras regiões da América portuguesa (SILVA, 1979: 53-60). Quanto às Minas Gerais, ela também foi amplamente utilizada (JARDIM, & LEVY, 1978: 35-96; 97-153; 185-212)<sup>6</sup>.

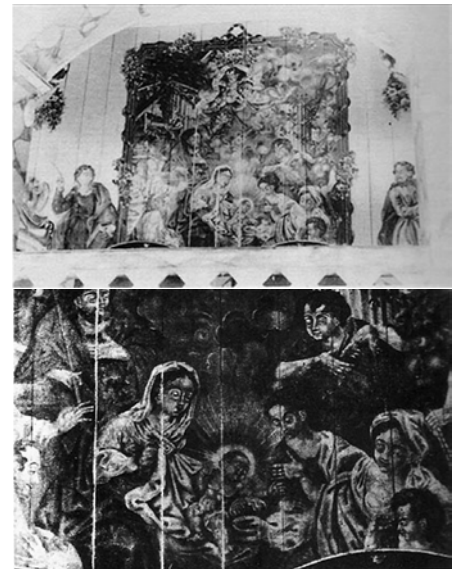
JARDIM foi o primeiro a identificar uma estampa contida num missal posteriormente utilizada como modelo na pintura. Tratava-se, segundo aquele autor, de uma cena da *Adoração dos Pastores*, contida num missal da Architypographia Plantiniana de 1744<sup>7</sup>. Infelizmente, todavia, a estampa utilizada (Fig.1) pertencia na verdade a um missal publicado pela Typographia Regia (Fig.2), de Lisboa, que foi gravada por Gaspar Fróes (ou Fróis) de Machado em 1777, e reproduzida sucessivamente até 1860<sup>8</sup> pelo menos, como adiante veremos mais pormenorizadamente. Todavia, à vista da pintura (Fig.3 e Fig.4) que a tomou como modelo, localizada na Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, do Serro, não há dúvidas quanto a seu emprego enquanto tal.



[Fig. 1] "Anônimo". *Adoração dos pastores*. In JARDIM, op. cit., p. 192.



[Fig. 2] Gaspar Fróes de Machado. *Adoração dos pastores*. Gravura. Missal português de 1781.



[Fig. 3] Anônimo. *Adoração dos pastores*, séc. XVIII. Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Serro, MG . [Fig.4] Anônimo. Pormenor da Fig.11. In JARDIM, op. cit., p. 190 e 192.

Mais feliz foi o estudo de LÉVY, que retifica certos *cochilos* de JARDIM. A autora não só atribui corretamente a autoria da estampa da *Adoração* como da lavra de G.F, Machado (o já citado Gaspar Fróis de Machado), como a situa como o modelo da pintura de Manoel Antônio da Fonseca,

6 Vários são os estudiosos que se detiveram sobre o tema, quanto à produção de Ataíde e outros artistas coloniais, a partir dos estudos pioneiros de JARDIM (1978) e LÉVY (1978) — publicados, pela primeira vez, em 1939 e 1944, respectivamente. Assim, abstenho-nos de citá-los, com o receio de cometer alguma injustiça, na ausência de algum nome, vistas as dimensões do presente trabalho.

7 JARDIM, op. cit., p. 188 (da edição de 1978).

8 A edição mais antiga desta série, com idênticas estampas, que encontramos, foi a de 1781, como veremos posteriormente.



de 1787, localizada no forro da nave da Igreja de São José de Itapanhoacanga (Fig.5). E, mais do que isto, acrescenta, muito corretamente, que a estampa “foi executada segundo o painel original (Fig.8) de Sebastiano Conca” (1680-1764).

Todavia, a descoberta que pareceu causar maior repercussão, feita por LÉVY, foi no que diz respeito aos painéis imitando azulejos que se encontram na nave da Igreja Matriz de Santo Antônio, de Santa Bárbara, MG, realizados entre os anos de 1806-7<sup>9</sup>, e sobre aqueles da capela-mor da Capela de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, MG, concluídos em 1812<sup>10</sup>. Ambas as obras, que são praticamente idênticas<sup>11</sup>, seriam, segundo os já mencionados autores, inspiradas na *Histoire Sacrée de Ia Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes Depuis le commencement du Monde jusqu'aux Temps prédits dans l' Apocalypse, Tirée de l' Ancien et du Nouveau Testament Représentée, En cinq cent Tableaux: Graves d' après Raphael et autres grand maitres et Expliquée par des paroles même de l'écriture en Latin et en François, 3 volumes in qto Dédiee a La Reyne Par Demarne Architecte et Graveur Ordre de Sá Magesté*, ou como é mais conhecida, a Bíblia de Demarne, de que há um exemplar na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.



[Fig. 5] Manoel Antônio da Fonseca. Adoração dos Pastores, 1787. In LÉVY, op. cit., p. 137.



[Fig. 6] Conca. Adoração dos pastores, 1720. Ó.s.t., 243,84 cm x 264,16 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



[Fig. 7] Rafael. *Abraão e os três anjos*, c. 1517. Afresco. Loggia de Rafael, cena XV. Musei Vaticani, Vaticano.



[Fig. 8] Bíblia de Demarne. *A visita dos três anjos a Abraão e Sara*. Apud in LÉVY, 1978:109.



[Fig. 9] Ataíde. *A visita dos três anjos a Abraão e Sara*, c. 1812. T.s.m. Igreja de S. Francisco de Assis, Ouro Preto.



[Fig. 10] Joaquim Carneiro da Silva (Silva S.). *Ceia dos Apóstolos*. Gravura em metal, 28 x 37cm. Missal de 1797. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia do Alto da Cruz, Ouro Preto.



[Fig. 11] Manuel da Costa Ataíde. *Cena dos Apóstolos*. T.s.m., 300 x 250 cm. Igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto.

9 MENEZES, 1965: 75-76.

10 MENEZES, 1965: 64.

11 Semelhança já notada anteriormente por JARDIM, op.cit., p. 205., que a considera a pintura de S. Francisco uma “exata reprodução” da de Santa Bárbara.

A semelhança entre as obras, apontadas por LÉVY, fala por si própria no caso do episódio da visita de três anjos a Abraão e Sara anunciando o nascimento de Isaque (Gen 18: 1-10), copiada de uma pintura (**Fig.7**) de Rafael Sanzio (1483-1520), como representado na Bíblia de Demarne (**Fig.8**) e na cena retratada na barra dos falsos azulejos de Ataíde (**Fig.9**)<sup>12</sup>.

Seguindo esta linha de pesquisa, em recente trabalho, pudemos identificar uma estampa contida num missal que, efetivamente, influenciou uma pintura de Ataíde. Trata-se de uma *Última Ceia* (**Fig. 10**), gravada por Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) e que se encontra inserida no *Missale Romanum, Ex Decreto Sacrosancti Concilli Tridentini Restitutum; S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum; Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum; Et cum Missis novissimè per Summos Pontífices enarratis, & universis Ditionibus Fidelissimorum Lusitânia Regum huc usque concessis, nunc in hac editione locupletatum*, publicado em Lisboa pela Tipografia Régia em 1797. Desta obra, encontramos dois exemplares, um na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e Santa Ifigênia do Alto da Cruz, e outro na Capela de Nossa Senhora do Rosário, do Padre Faria, ambas em Ouro Preto, MG<sup>13</sup>.

Estampa que, como demonstramos noutro trabalho (LEITE, 2008), tratava-se, sem sombra de dúvida, do modelo utilizado por Ataíde naquela sua *Última Ceia* que se encontra na capela mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (**Fig.11**).

Ainda mais recentemente (LEITE, 2009), pudemos identificar a persistência do uso de uma imagem, obra também de Joaquim Carneiro da Silva, e que consta da folha de rosto do missal de 1797 (**Fig.12**) — na verdade ela já constava de uma edição de 1781, como conseguimos verificar mais tarde — cuja permanência do seu emprego, como modelo, dizíamos, pôde ser verificada ainda numa edição de 1860, e como a mesma (**Fig.13**) iria também figurar na pintura do nártex da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava, MG (**Fig.14**).

E, posteriormente, identificamos como uma pintura de Pieter Paul Rubens (1577-1640) (**Fig.15**), serviu de modelo a diversas estampas (**Fig.16** e **Fig.17**), estas, à Santa Ceia de Ataíde (**Fig.18**), como pode ser observado em pormenor (**Fig.19** e **Fig.20**).

Por outro lado, a própria *Ceia* de Rubens parece um tanto quanto tributária de outras obras que a precederam, sobretudo no tratamento de Judas, o que se torna, em nosso entendimento, bastante patente, à vista do mesmo tema tal como foi representado por Palma Vecchio (1480-1528) (**Fig.21**), Willem Adriaensz Key (ca.1515-1568) (**Fig.22**) e Daniele Crespi (1598-1630) (**Fig.23**).

Tomados os seus inquietos Judas isoladamente, e espelhando alguns deles, torna-se clara a extrema familiaridade entre eles (**Fig.24** a **Fig.27**).

Porém, durante este procedimento de recolha dos *Judas* de variadas composições, as semelhanças

<sup>12</sup> A autora, em seu artigo, compara ainda outras gravuras de Demarne às demais pinturas de Ataíde para o mesmo local.

<sup>13</sup> Existem exemplares desta edição – bem como de outras, quase idênticas a esta – em vários fundos de Ouro Preto e Mariana já identificados por outros autores e por nós verificados. Citamos os volumes acima na medida em que não constam das relações anteriores. Foram por nós descobertas num pré-levantamento de campo, de cujos fins já tratamos noutros trabalhos. A efetiva vinculação entre o modelo e a pintura já havia sido indicada anteriormente (BOHRER, 2005). Todavia, como o referido autor deteve-se no mero registro da rubrica sotoposta à estampa, julgamos por bem ampliar as pesquisas e, definitivamente elucidar a autoria da obra, pertencente a Joaquim Carneiro da Silva.



verificadas na caracterização daquela personagem recordaram-nos uma estampa bastante conhecida: a alegoria do *Silêncio*, da *Emblemata*, de Andrea Alciato, na edição de Macé Bonhomme, de Lyon, 1550<sup>14</sup> (**Fig.28 e Fig.29**). Talvez um modelo bastante apropriado para Crespi e Rubens, pelo menos, e mesmo ao Aleijadinho e Ataíde, como se vê em seu confronto (**Fig.30 a Fig.34**).

Mas por que o silêncio? ALCIATO, na legenda ao seu emblema, oferece os seguintes versos:

*“Cùm tacet: haud quicquam differt sapientibus amens.  
Stultitiae est index: linguaque, voxque suae.  
Ergo premat labias: digitoque silentia signet:  
Et sese Pharium vertat in Harpocratem”*<sup>15</sup>.



[Fig. 12] Folha de rosto do Missal de 1797. Arquivo da Igreja de N. S<sup>ra</sup>. do Pilar, Ouro Preto. MG.

[Fig. 13] Pormenor da folha de rosto do missal de 1781.



[Fig. 14] Artista desconhecido. Alegoria da Fé e da Igreja. O.s.m. Nártex da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava, MG. [Fig. 15] Rubens. Última Ceia, 1632. O.s.m., 43,8 x 44,1 cm. Pinacoteca de Brera, Milão. [Fig. 16] Boetius Bolswert. A Última Ceia, c. 1632-1633. Gravura, 65,9 x 49,5 cm. The National Museum of Western Art, Tóquio. [Fig. 17] Artista desconhecido. Última Ceia. Acervo da Casa de Sarmento, Universidade do Minho, Portugal. [Fig. 18] Manoel da Costa Ataíde. Última Ceia, 1827-1828. O.s.t., 245 x 440 cm. Santuário do Caraça, Santa Bárbara, MG.

Ora, Judas não foi considerado um insensato, por sua traição? Além disso, o silêncio e o segredo (no caso, quanto à traição), comumente se diz que andam lado a lado. Em suma, um modelo bastante conveniente para um Judas.

O mesmo grau de semelhança entre as faces do apóstolo traidor, pode ser verificado comparando-as uma a uma a partir, também, da alegoria do *Silêncio* (**Fig.35 a Fig.41**).

14 EMBLEMATA D. ANDREAE ALCIATI. LUGDUNI APUD MATHIAM BONHOMME. 1550. In <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/dual.php?id1=A50a011&type1=1&id2=A56a003&type2=1>. Acesso em 8.6.2010.

15 ALCIATO, op. cit. Q.v. n. anterior.

Todavia, para a composição da face de seu Judas, indagamo-nos se outros elementos não poderiam ter entrado para a fórmula de Ataíde. E pensamos na *Conferánsse sur la phisionomie*, de 1671, proferida por Charles Le Brun, e os desenhos que o mesmo fez para ela, das quais destacamos dois (**Fig.42 e Fig.43**) diretamente relacionados.



[Fig. 19] Artista desconhecido. Judas e apóstolo. Pormenor da Fig. 17. [Fig. 20] Ataíde. São Judas Tadeu (?) e Judas Iscariotes. Pormenor da Fig. 18. [Fig. 21] Palma Vecchio. Santa Ceia., séc. XVI. National Gallery for Foreign Art. Sófia, Bulgária. [Fig. 22] . Willem Key. Última Ceia, c. 1560. Ó.s.m., 156,2 x 234,8 cm. Dordrechts Museum, Dordrecht, Holanda. [Fig. 23] Daniele Crespi. A Santa Ceia, c. 1624-1625. Ó.s.t., 335 x 220 cm .Pinacoteca di Brera, Milão. [Fig. 24] Palma Vecchio. Judas. Pormenor espelhado da Fig. 21. [Fig. 25] Willem Key. Apóstolo. Pormenor da Fig. 22. [Fig. 26] Crespi. Judas. Pormenor da Fig.23. [Fig. 27]. Rubens. Judas. Pormenor da Fig. 15. [Fig. 28] Artista desconhecido. In silentium, 1550. Gravura.

BALTRUŠAITIS (1999: p. 47; p.81, nota 37) alude a algumas estampas que tiveram os desenhos como modelos, impressas na França anteriores a 1706 e em 1727, bem como também em Augsburg, por volta de 1789, e ainda que a circulação das mesmas pareça ter sido ampla, somente em princípios do século XIX as imagens seriam agrupadas e providas de um texto explicativo, graças Louis-Jean-Marie Morel d'Arleux (1755-1827), então curador de desenhos e gravuras do Musée Napoleón (atual Museu do Louvre).

E, neste sentido, a possibilidade dos desenhos de Le Brun (**Fig.44 e Fig.45**) terem influenciado o *Judas* de Ataíde (**Fig.46**) é uma especulação cabível, ainda que não totalmente provável.



[Fig. 29] Alegoria do Silêncio. Pormenor da Fig. 28. [Fig. 30] Alegoria do Silêncio. Pormenor espelhado da Fig. 28. [Fig. 31] Crespi. Judas. Pormenor da Fig. 23. [Fig. 32] Rubens. Judas. Pormenor da Fig. 15. [Fig.33] Ataíde. Judas. Pormenor da Fig. 18.



Feições vulpinas aplicadas a Judas, são bastante cabíveis, na medida em que a raposa, como ensinam dez entre dez manuais ou dicionários iconológicos (CIRLOT, 1984; REVILLA, 2001, dentre tantos) , é a personificação da insídia, da rapina e da fraude.

Assim, quer admitamos a suposição de que alguma das reproduções citadas por BALTRUŠAITIS tenham chegado a Minas Gerais setecentistas, teríamos o crédito de quase um século antes de seu emprego como modelo. Quer vinculemos a cópia mineira à edição de Morel d'Arleux, verifica-se um intervalo de vinte e dois anos entre a publicação da obra e a pintura de Ataíde, uma margem temporal suficientemente vasta para que possamos admitir a possibilidade de Ataíde ter conhecimento daquela publicação, e aplicar seus modelos em sua composição. Sobretudo se levarmos em conta que, neste intermédio – 1806 a 1828 – foram abertos os portos às nações amigas de Portugal, transferiu-se a corte portuguesa para o Rio de Janeiro, e com ela diversos artistas, portugueses e, posteriormente, estrangeiros (franceses), com seus livros e bagagens, proclamou-se a independência do país e ampliaram-se as importações e a circulação dos mais variados bens, dentre eles livros e gravuras, certamente.



[Fig. 34] Aleijadinho. Judas. Santa Ceia de Congonhas, MG. [Fig.35] Artista desconhecido. Silêncio. Pormenor espelhado da Fig. 28. [Fig. 36] Palma Vecchio. Judas. Pormenor espelhado da Fig. 21. [Fig. 37] Crespi. Judas. Pormenor da Fig. 23. [Fig. 38] Rubens. Judas. Pormenor da Fig. 15. [Fig. 39] Artista desconhecido. Judas. Pormenor espelhado da Fig. 17. [Fig. 40] Ataíde. Judas. Pormenor da Fig. 18. [Fig.41] Aleijadinho. Judas. Pormenor da Fig.34. [Fig. 42]. Le Brun. Duas cabeças de raposa, c. 1671. Desenho, dimensões não informadas. INV 28174, Département des Arts Graphiques, Louvre. [Fig. 43] Le Brun. Três cabeças de homens em relação à raposa, c. 1671. Desenho, 21,7 x 32,5 cm. INV 28175, Département des Arts Graphiques, Louvre. [Fig. 44] Le Brun. Pormenor da Fig. 43. [Fig. 45] Le Brun. Pormenor da Fig. 43. [Fig.46]. Ataíde. Judas. Pormenor da Fig. 18.

## BIBLIOGRAFIA

- ALCIATI, Andrea. *Emblemata*. Lião: Mathia Bonhome, 1550. In <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/dual.php?id1=A50a011&type1=1&id2=A56a003&type2=1>. Acesso em 8.6.2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 567 p.: il.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Trad. Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. 269 p.: il.
- BORHER, Alex. Um Repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. In *Barroco*, nº 19. Belo Horizonte: centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 2005.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Fras. São Paulo: Moraes, 1984. 617 p.: il.
- CUNHA, Lygia Fonseca Fernandes da. *Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego – Lisboa: estampas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976. il.
- DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas: pintura dos tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A História da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16<sup>a</sup>. ed. São Paulo: LTC, 2000. 688 p.: il.
- HIND, Arthur Mayger. *A History of engraving & Etching: from the 15th century to the year 1914*. Nova Iorque: Dover, 1963. 487p.: il.
- JARDIM, Luiz. *Pintura e escultura I*. São Paulo: FAUSP/ MEC/ IPHAN, 1978. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).
- JATTA, Bárbara. *Francesco Bartolozzi: desenhos de um gravador*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1996.
- LEITE, Pedro Queiroz. *Em Busca das Fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX*. In *Anais do IV Encontro de História da Arte*. Campinas: Unicamp, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Imagem Peregrina: a sobrevivência de uma estampa entre fins do século XVIII e meados do XIX*. In *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina: UEL, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Um Inventário de fontes: as estampas e as artes mineiras entre os séculos XVIII-XIX*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2010. Dissertação de Mestrado. 403 p.: il.
- LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial. In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº. 8. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1944.
- MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Ataide*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, UFMG, 1965. 149 p.: il.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 439 p.: il.
- PILES, Roger de. *L'Idée de du peintre parfait, pour servir de règle aux jugement que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*. Londres: David Mortimer, 1707. 92 p.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografia y simbologia*. Madri: Cátedra, 2001. 472p.
- SILVA, Áurea Pereira da. Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro. In *Barroco*, nº. 10. Belo Horizonte: UFMG, 1979.

---

SOBRAL, Luís de Moura. *Do Sentido das Imagens: ensaios sobre a pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, 1996.

VASARI, Giorgio. *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. In <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>. Acessado em 23/06/2009.



## RECIFE LÍRICA: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE NA OBRA DE CÍCERO DIAS

Raquel Czarneski Borges<sup>1</sup>

Palavras-Chave: História da Arte – Modernismo- Cícero Dias

A cidade é feita de sonhos e de desejos. Sonhos e desejos que, um dia, se tornarão recordações, se incorporarão aos inúmeros labirintos da memória, revelarão as faces escuras do passado ou deixarão que elas permaneçam desconhecidas para sempre. Mas sonhos e desejos que se reinventam e se transformam. Assim é a cidade, a grande moradia dos homens.<sup>2</sup>

Para o historiador, a cidade apresenta-se como espaço privilegiado de sonhos e desejos, lugar da realização, da construção das possibilidades da história. A cidade, para além de seu aspecto material, de suas ruas, casas, de tijolos, pedras ou madeira, apresenta-se como labirinto imaginário, tanto para quem a vive e experimenta, quanto para quem a escolhe como objeto de representação ou estudo, buscando revelar seus segredos e artimanhas, buscando desnudá-la. A cidade, portanto, é uma produção simbólica, construída e reconstruída pelos fazeres e pelos olhares de seus habitantes e de seus estudiosos.

Este artigo pretende analisar as representações da cidade do Recife produzidas pelo pintor Cícero Dias na década de 30 que dialogavam com as perspectivas teóricas de um grupo de intelectuais identificados como modernistas-regionalistas, agrupados em torno, principalmente de Gilberto Freyre. Para isto, escolhemos duas obras do pintor que consideramos importantes para a análise, *Recife Lírica*, e *Visão romântica do porto do Recife*.

Para a análise dessas representações, definiremos algumas opções teórico-metodológicas que orientam o trabalho. Diante da complexa discussão sobre o conceito de representação<sup>3</sup>, entendemos que uma importante introdução da idéia no âmbito das ciências humanas e da história, particularmente, foi feita por Roger Chartier, dando um enfoque culturalista ao estudo das sociedades, preocupando-se em entender tanto as práticas como as representações criadas e desenvolvidas pelos homens dentro de uma

1 Mestranda do Programa de pós-graduação em História da UFPE. Bolsista do CNPq; raquel\_borges321@yahoo.com.br

2 REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife nos anos 20*. Recife: Fundarpe, 1997.

3 ver MAKOWIECKY, Sandra. *Representação: a palavra, a idéia, a coisa*. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, PPGHIC. Nº57. Florianópolis, dezembro de 2003.

concepção que percebe o mundo como construção simbólica<sup>4</sup>, passível de ser interpretada.

Entendemos a representação como construção simbólica que toma o lugar do referente “real”, imitando-o ou substituindo-o, criando novas elaborações ou significados. Assim, compartilhamos da visão de Chartier quanto às possibilidades de leitura do mundo das representações, quando ele relaciona as às práticas sociais. Mônica Makowiecky, referindo-se a idéia de Chartier sobre a representação e as possibilidades de leitura do mundo simbólico afirma que:

A representação é uma referência e temos que nos aproximar dela, para nos aproximarmos do fato. A representação do real, ou o imaginário, é em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo<sup>5</sup>

Dessa forma, entendemos as obras de Cícero Dias como elaborações simbólicas, que, ao mesmo tempo em que se referiam ao “real”, à materialidade da cidade, criavam e transformavam os discursos sobre o Recife. Dentro dessa perspectiva, pretendemos analisar as obras de Cícero dentro de um contexto histórico e cultural específico. Sobre a arte e realidade, Ernst Gombrich afirma que obras artísticas não são espelhos, mas que compartilham com eles a inapreensível magia da transformação, difícil de ser expressa em palavras<sup>6</sup>.

Os anos 20 e 30 do século XX são marcados por profundas e aceleradas transformações sócio-culturais. No Recife, tanto a estrutura urbana da cidade, como as dinâmicas social e cultural, e os costumes dos habitantes mudam consideravelmente. A partir dos anos 20, reformas urbanas são levadas a cabo pela administração de Sérgio Loreto, no sentido de modernizar e civilizar a cidade, higienizando-a segundo os padrões de salubridade europeus, tidos como modernos para a época. Segundo Raimundo Arrais, as primeiras transformações no Recife, no sentido da construção de um espaço público definido e moderno se dão ainda no século XIX, a partir da administração do prefeito Rego Barros. No século XX, podem-se reconhecer na história da cidade, duas fases principais de modernização: a primeira, dos anos de 1909 a 1913, e a segunda de 1922 a 1926, durante a administração de Sérgio Loreto.<sup>7</sup>

Neste momento, é empreendida uma série de medidas modernizadoras focadas na reorganização de órgãos públicos destinados à higiene e limpeza da cidade como a Repartição de Higiene e na abertura de espaços públicos amplos e arejados, por onde o fluxo de pessoas, automóveis e ar pudesse circular sem obstáculos, dinamizando a vida na cidade e evitando as contaminações por doenças. De acordo com Antonio Paulo Rezende, as palavras de ordem deste período eram “urbanizar, civilizar e modernizar”<sup>8</sup>.

Assim, as discussões intelectuais sobre a modernização da cidade, por um lado, e as tradições, por outro, ganham espaço nos jornais, revistas e livros recifenses da época. Diante dessas profundas

4 Ver CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos avançados. vol.5 nº11. São Paulo, Jan./Abr. 1991. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext). Acesso em 20/11/2010.

5 MAKOWIECKY, Sandra. Idem. P. 4

6 GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

7 ARRAIS, Raimundo. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

8 REZENDE, Antonio Paulo. *O Recife: histórias de uma cidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. P.95

transformações sociais, muitos intelectuais, preocupados com a sobrevivência e manutenção das tradições manifestaram desgosto ou descrença diante do progresso. Dentre eles, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Mário Sette e Cícero Dias<sup>9</sup>, por exemplo. Nestes anos de profundas mudanças, não só a materialidade da cidade se transforma, mas também suas representações simbólicas; a cidade que vive na memória dos habitantes, cronistas e pintores, também vai se construindo e reconstruindo<sup>10</sup>.

Esses intelectuais saudosos das tradições e desejosos em constituir a identidade de uma cidade que abandonava muito do seu passado, buscaram reconstruir o cotidiano tradicional da cidade, ameaçado de desaparecimento diante da modernização. Muitos deles cunharam expressões até hoje utilizadas para designar a cidade do Recife, como *Recife Antigo*, *Recife Velho* ou *Recife de outrora*. Esses autores buscavam no passado um sentido para a história da cidade que parecia estar se perdendo ou se “descaracterizando” diante de inovações técnicas e padrões modernos de racionalidade e progresso.

É justamente sobre o “caráter” da cidade do Recife que Gilberto Freyre se dedica a escrever. Preocupado em pensar o impacto da modernização para a “vocação” tradicional da cidade, Freyre busca encontrar no passado as “raízes” de uma identidade regional, o sentido para a história de Pernambuco e do Recife, conseqüentemente, sua inserção particular em um contexto nacional e internacional. Como um intelectual próximo a Cícero Dias e em torno do qual se agrupavam outros jovens pensadores nas primeiras décadas do século XX em Pernambuco, Freyre mostra-se preocupado em pensar o Nordeste e suas especificidades, construindo uma identidade regional que valorizasse a tradição, sem perder o rumo da modernidade, sendo, como ele afirmava, regional e universal em um só tempo.

Em seu texto *A propósito de “regionalismo”, “modernismo” e “romance social”*, Gilberto Freyre apresenta uma síntese do que seria o movimento modernista-regionalista do Nordeste, em oposição ao modernismo do Sul/Sudeste, identificando o segundo com a figura do crítico Temístocles Linhares e de outros artistas como Sérgio Buarque de Holanda, Graça Aranha, Oswald de Andrade, e Mário de Andrade, por exemplo. A construção de Freyre neste texto aponta para a elaboração de uma identidade para o modernismo-regionalista do Nordeste, em oposição às vanguardas de São Paulo ou Rio de Janeiro, segundo o autor, preocupadas em imitar padrões estéticos estrangeiros.<sup>11</sup>

Em 1934, Freyre publica um guia para se percorrer e apreender um pouco do Recife e suas histórias, plasmadas nas ruas e construções da cidade. O *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, apresenta afetivamente a cidade ao leitor, fazendo-o adentrar no universo pitoresco da cidade, revelado por quem já tinha certa intimidade com ela. O *Guia* é aberto com textos de Freyre sobre o “caráter” da cidade e o cosmopolitismo do Recife, além de contar com textos sobre a luz, as águas e o ar do Recife, as tradições da cidade, nomes de ruas, velhas casas e sobrados, parques, igrejas e conventos, além do aeroporto, porto e estações de trem.

9 Ver ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

10 Ver ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006.

11 FREYRE, Gilberto. *A propósito de “regionalismo”, “modernismo” e “romance social”*. Diário de Pernambuco. Recife: 14 de setembro de 1947.

Percebemos na construção do *Guia* o desejo de exaltar e conservar as tradições ameaçadas pela modernidade e, ao mesmo tempo, demonstrar a vocação para o cosmopolitismo e o progresso inerentes à cidade e sua dinâmica. O *Guia* pode ser, portanto, uma orientação para o leitor de hoje adentrar na essa cidade simbólica construída e enaltecida pelos modernistas, suas tradições e progressos.

Gilberto Freyre e Cícero Dias, apontavam para a construção de uma identidade regional, aliando três conceitos fundamentais para a compreensão das elaborações dos modernistas-regionalistas de Pernambuco: região, tradição e modernidade. É a partir da articulação desses três conceitos que se dá a construção teórica dos modernistas: a identidade regional é pensada e construída em acordo com a aliança entre tradição e modernidade.

Nascido em 1907 em Escada, Pernambuco, Cícero Dias cria-se influenciado por elementos culturais tradicionais, desenvolvendo sua sensibilidade diante das luzes e cores do nordeste interiorano, dos engenhos de cana-de-açúcar, das casas-grandes e senzalas, das tradições aristocráticas, de um mundo tradicional que mais tarde servirá de referência para os intelectuais modernistas. Quando criança, estuda no Recife e nos anos 20 vai para o Rio de Janeiro, realizando sua primeira exposição individual no ano de 1928 no salão da Policlínica da cidade. Em 1934 participa da elaboração junto com Gilberto Freyre, do I Congresso Afro-Brasileiro, no Recife, evidenciando o tom das discussões entre os modernistas de Pernambuco: a busca pelas “raízes” culturais do Nordeste, na tentativa de “resgate” de tradições e construção da identidade regional.

A partir de 1937, devido às perseguições políticas do Estado Novo, Cícero Dias muda-se para Paris. Na França, conhece outros artistas modernos, muda suas temáticas e aperfeiçoa suas técnicas. Participa de um circuito internacional de arte. Torna-se amigo de Pablo Picasso e Paul Éluard, por exemplo. Aproxima-se dos surrealistas e no Brasil chega a ser identificado como “o pequeno Chagall dos trópicos.”<sup>12</sup>

Analisando, primeiramente, a tela *Recife Lúrica* (Fig. 1), percebemos como o pintor articula símbolos e cria uma representação da cidade do Recife na década de 30. Observamos, em primeiro plano, a cena de um casal de noivos em destaque na tela. Ao fundo, a cidade que Cícero Dias apresenta ao observador, como parte da visão do porto do Recife e do centro da cidade, o Recife Antigo e os bairros tradicionais no entorno. Percebe-se que o casal olha a cidade ao longe com uma expressão de alegre saudação, de onde poderia ser hoje a ponte do Pina, na época local afastado do núcleo central da cidade, ligando-o ao então balneário de Boa Viagem. Vemos desde os arrecifes no mar, até Olinda, ao longe. Os dois carregam buquês de flores e estão em uma posição que parece saudar a cidade. A celebração do casamento (tradição) mescla-se à celebração da cidade. Mas qual cidade, especificamente?

A cidade que Cícero Dias constrói, liricamente, é uma cidade nostálgica, banhada pelas águas verdes do mar, com seus sobrados coloridos tão característicos da formação urbana do centro antigo do Recife. E o porto, onde se podem ver navios de carga a vapor, modernos para a época, mas que, por alguma razão, ficam em segundo plano na constituição da cena. Quem toma posição privilegiada

12 AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol.1. São Paulo: Ed. 34, 2006. P. 78.

na construção deste cenário urbano são os pequenos barcos a vela, vários, navegando pelas águas que banham a costa da cidade. O Recife, como um espetáculo, se descortina a frente do casal e do observador. Inclusive, a presença de grossas cortinas teatrais no canto esquerdo da tela demonstra essa construção, dando um tom lírico à cena que se apresenta.

Os amantes, cercados pela nostalgia das tradições, contemplam e saúdam uma cidade também cercada e construída por lirismos e nostalgias. Esta é a cidade que Cícero Dias percebe e representa em sua obra. Um lugar onde, na década de 30, os românticos barcos a vela tinham mais espaço no porto e dividiam as águas com alguns poucos navios a vapor; onde as construções do centro da cidade são os pequenos e coloridos sobrados tradicionais. É a cidade lírica e nostálgica.

Na segunda tela, *Visão romântica do porto do Recife* (Fig. 2), também da década de 30, percebemos uma construção também nostálgica da cidade. Como o próprio nome da obra nos diz, ela é uma visão *romântica*, não só do porto do Recife, mas também do cotidiano da cidade e de seus habitantes. A cena representa um olhar sobre o Recife Antigo e o porto, ao fundo, olhar de alguém que também observa a cidade ao longe. Começando pelo porto, propriamente dito, mal podemos percebê-lo, visto que não tem destaque na composição. O enfoque da cena predomina sobre as construções da cidade, sobrados e casarios. A área portuária que aparece ao longe, apresenta-se pequena e modesta, representando um porto singelo, onde também predominam os pequenos barcos a vela. Nada mais romântico para uma representação do porto do Recife nos anos 30. Como afirmamos anteriormente, os elementos que compõem a tela, são os tradicionais casarios e sobrados coloridos, agrupados, dividindo espaço com o rio, as árvores, moradores e vendedores de frutas.

As construções dessa cidade são simples, as ruas estreitas e tranquilas, as casas pequenas agrupadas, e dão-nos a impressão de uma cidade pequena, calma, onde o tempo parece passar sem pressa, uma cidade tradicional. Se considerarmos o contexto urbano do Recife na década de 30, vemos que a cidade estava, justamente, passando por períodos de grandes transformações na sua estrutura, no sentido da racionalização e modernização do espaço público. Portanto, imaginamos que a representação de Cícero Dias faça um elogio saudoso à cidade que o Recife estava deixando de ser.

Vemos, além do porto singelo, do casario colorido tradicional, dos barcos como meio de transporte pelo centro da cidade, nas águas do Capibaribe, das ruas estreitas e da vegetação típica, os tipos humanos que compõem esse cenário tradicional. Eles estão todos destacados na cena, como se tivessem saído deste cenário líricamente construído para mostrarem-se ao observador, como figuras típicas do cotidiano recifense. Vemos, então, o que seria uma mãe e sua filha, no canto esquerdo da tela, um tocador de viola, ao centro, e no canto direito, senhoras conversando debaixo de sombrinhas e vendedores ambulantes de frutas, sobre um barco.

Estes são, portanto, os elementos que compõem o cenário urbano do Recife neste momento para Cícero Dias. Moças e senhoras em suas conversas diárias, tocadores de viola e vendedores de frutas. Nenhum automóvel, nenhuma construção moderna, nenhuma grande avenida, cinema, teatro, café, bondes, nem mesmo casas comerciais. Nenhuma agitação. Enfim, nenhum símbolo que representasse a



modernidade. É curioso notar que nem mesmo algumas grandes construções, como o prédio do jornal Diário de Pernambuco, o café Lafayette, o prédio da Assembléia Legislativa, e o teatro de Santa Isabel, por exemplo, aparecem na cena. A cidade romântica que Cícero Dias pinta remete-se ao passado e nela não cabem muitos dos elementos da modernidade. Ela representa um tempo que parecia não querer esvaír-se da memória, nem mover-se acelerado, no ritmo da modernização. O tempo/espaço que Cícero Dias representa é nostálgico, das permanências e tradições.

Esta cidade lírica, no entanto, elabora-se como um discurso específico sobre o Recife, localizado, identificado com o modernismo tradicionalista que, como afirmamos, buscava construir a identidade regional baseada nos conceitos de região e tradição, aliados à modernidade. Outros discursos e outras construções existem sobre a cidade neste e em outros períodos que podem se completar, excluir ou contrapor. Nosso intuito neste texto foi apresentar e refletir sobre as elaborações do grupo modernista-regionalista de Pernambuco, especificamente de parte da produção de Cícero Dias e suas referências ao tradicional e ao moderno na construção simbólica da cidade. Esperamos, assim, ter contribuído para a discussão acerca do tema e suscitado reflexões pertinentes.



Fig 1: Recife Lírica



Fig. 2: Visão romântica do porto do Recife

**BIBLIOGRAFIA**

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.
- AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol.1. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 78.
- ARGAN, Giulio Carlo apud COSTA, Robson Xavier da. *Pintura Naïf: diálogos entre imagem e oralidade*. Disponível em [http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum19\\_dos04\\_costa.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum19_dos04_costa.pdf). Acesso em 25/11/2010.
- ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos avançados. vol.5 n°11. São Paulo, Jan./Abr. 1991. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext)
- \_\_\_\_\_. *História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- DIAS, Cícero. *Pintura de Cícero Dias alimenta-se de música e poesia*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 24/04/1999. In: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/Enc\\_Artistas/artistas\\_imp.cfm?cd\\_verbete=669&imp=N&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=669&imp=N&cd_idioma=28555). Acesso em 20/11/2010
- FREYRE, Gilberto. *A propósito de regionalismo tradicionalista*. Diários Associados: 04 de novembro de 1973.
- \_\_\_\_\_. *A propósito de “regionalismo”, “modernismo” e “romance social”*. Diário de Pernambuco. Recife: 14 de setembro de 1947.
- \_\_\_\_\_. *Um pintor brasileiro fixado em Paris*. Vida, Forma e Cor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- MACOWIECKY, Sandra. *Representação: a palavra, a idéia, a coisa*. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, PPGHIC. N°57. Florianópolis, dezembro de 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)Encantos Modernos: histórias da cidade do Recife na década de 20*. Recife: Fundarpe, 1997.
- REZENDE, Antonio Paulo. *O Recife: histórias de uma cidade*. Recife: Fundação de Cultura da cidade do Recife, 2002.

## A DISSIMULADA CRÍTICA DE ARTE DE PIETRO ARETINO A MICHELANGELO

Rejane Maria Bernal Ventura<sup>1</sup>

### Resumo

Esta comunicação tem por objetivo tecer considerações sobre algumas cartas de Pietro Aretino (1492-1556) endereçadas a Michelangelo Buonarroti (1475-1564), no que se refere ao afresco do *Juízo Final* na Capela Sistina. O escopo da análise das cartas é demonstrar as razões subjacentes na dissimulada crítica artística de Aretino à composição da pintura, perceptíveis em sua escrita, de um exacerbado tom panegírico, ao mesmo tempo que, ameaçador e difamatório do mestre toscano. Procuraremos nesse texto investigar os motivos que levaram Aretino a confrontar Michelangelo. Para isso, tomaremos por base, os estudos de Paul Larivaille sobre as relações entre o letrado e o pintor, e algumas das correspondências de Aretino.

Palavras-chave: Renascimento; Crítica de arte; Pietro Aretino; Michelangelo; Epistolografia;

O teor desta comunicação diz respeito a um dos principais temas presentes em dos tratados artísticos com o qual trabalhei em meu doutorado, o *Dialogo della Pittura intitolato L' Aretino*, de Lodovico Dolce, (1557), as palavras ácidas lançadas por Aretino ao afresco do *Juízo Universal*.

Baseado em diversas fontes, entre as quais a correspondência de Aretino, Lodovico Dolce criou um diálogo tendo-o por interlocutor juntamente ao gramático Giovan Fabrini. Tomou as considerações artísticas do escritor por paradigma e traçou um cotejo entre aqueles que eram estimados os maiores pintores do período: Michelangelo, Rafael e Ticiano. Pretendeu com seu tratado, tecer uma crítica à divindade de Michelangelo, criada por Giorgio Vasari, na biografia do artista publicada em sua obra máxima *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, e sua apologia à pintura tosco-romana, defendendo, por sua vez, a excelência da pintura de Ticiano, e a relevância da pintura veneziana.

O presente texto tem por objetivo investigar o real propósito de Aretino dissimulado por trás das duras críticas impostas ao mestre toscano.

Pietro Aretino, poeta e homem de letras, ficou bastante conhecido em sua época pela mordacidade de seus escritos e por ser um prolífico missivista. Escreveu, além de cartas, também diálogos,

<sup>1</sup> Mestrado e doutorado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP. rejane@usp.br

sátiras e peças teatrais. Nasceu em Arezzo e passou por várias cidades italianas ao longo de sua vida, até fixar residência em Veneza. Fez notório uso da força de sua pena para exaltar ou detratar, conforme seus interesses, os mais ilustres dignatários de sua época, fossem eles reis, príncipes, membros da nobreza italiana ou estrangeira, autoridades eclesiásticas e artífices, garantindo com seus escritos laudatórios toda sorte de benesses e subsídios financeiros, que lhe permitiam viver no mais absoluto fausto.

Os apontamentos aqui expostos baseiam-se na tese de um estudioso de Aretino, Paul Larivaille.<sup>2</sup> Segundo Larivaille, por trás de toda mordacidade imposta a Michelangelo, Aretino nutria na verdade uma profunda veneração pelo mestre toscano, algo que poderia parecer incongruente a um homem de sua natureza (o que implica dizer, alguém egocêntrico, calculista, e não muito dotado de caráter).

Aretino sempre se vangloriara da amizade mantida com pintores famosos, afirmando inclusive que artífices do porte de um Rafael, de um Ticiano ou mesmo Sebastiano del Piombo haviam acatado o juízo que fizera de suas obras. O mesmo não poderia dizer com relação a Michelangelo, a quem havia provavelmente visto uma única vez, quando de sua estada em Roma, sob o pontificado de Leão X. Sebastiano del Piombo e o arquiteto Jacopo Sansovino haviam-lhe já ilustrado e exaltado a excelência da arte de Michelangelo, mas ainda por cerca de 1534, era patente o total desconhecimento do escritor no tocante às virtudes artísticas do mestre toscano.

Uma gradual descoberta de Michelangelo ocorre somente por intermédio da correspondência com seu jovem compatriota Giorgio Vasari, já completo devoto ao culto do artista, definindo-o como o próprio “Deus da escultura”.

Pelas cartas de Vasari, Aretino dá-se conta da grandiosidade da obra de Michelangelo. A ciência desse fato aliada ao seu incorrigível egocentrismo, levam-no a pensar na imensa reputação que poderia lhe advir se se tornasse o arauto e promotor de Michelangelo em território vêneto. Simultaneamente, entre os anos de 1535 e 1536, vem-lhe à mente a idéia de promover um confronto entre Ticiano e Michelangelo. Uma estratégia de mensurar o valor e as funções dos dois pintores seja no campo da estética, ou no âmbito da poética, com o propósito de obter vantagens pessoais.

Dois são os instrumentos teóricos que lhe servem de base para realizar tal intenção. O primeiro, a *Ars Poetica*, de Horácio traduzida por Lodovico Dolce, publicada em 1535, e a Aretino dedicada. O segundo, a publicação da *Poetica* de Bernardino Daniello, em 1536, cujo exemplar lhe é enviado. Tais tratados lhe avivam uma predisposição para realizar uma *ut pictura poesis*, tendo por base a obra desses dois pintores e sua própria produção escrita.

Reorganizando os preceitos de Horácio segundo o esquema da retórica de Cícero, Daniello em sua *Poetica*, faz uma equiparação entre as partes da pintura e da oratória, pressupostos que serão argumentados posteriormente no tratado de Lodovico Dolce. Segundo Daniello, a *inventio* representa a “matéria” ou tema a ser buscado pelo pintor para compor sua obra. A *dispositio* nivela-se ao “desenho”, ou esboço da obra, e a *elocutio*, a cor que atribui expressão aos elementos da composição, tornando a pintura eloqüente.

2 LARIVAILLE, Paul. “Aretino e Michelangelo: annessi e connessi per um ripensamento”. Disponível no site: [www.disp.let.uniroma1.it/fileservices](http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices).

A *ut pictura poesis*, proposta por Daniello, será extremamente oportuna para Aretino, que transformará o preceito num *ut pictura scriptura*, e lhe servirá de base enquanto sistema de análise situado no meio termo entre uma poética e uma estética, dando-lhe subsídios para julgar artistas e escritores. Tais pressupostos era o que procurava, pois eles lhe conferem os argumentos teóricos ideais para cotejar os dois pintores. Ticiano, o mestre da cor, ligado à *elocutio* e Michelangelo, virtuoso do desenho, vinculado à *dispositio*.

Apesar de muito próximo e caro amigo de Ticiano, Aretino não leva em conta o aborrecimento causado ao pintor veneziano, ao declarar abertamente sua profunda admiração por Michelangelo, erigindo-o inclusive como paradigma supremo para os artistas e os poetas. A apologia que faz ao mestre toscano em suas cartas e nos *Ragionamenti*, é igualmente proporcional à auto-exaltação proporcionada a si mesmo. Mais que um apreciador de Michelangelo, Aretino anseia a emulação. Se Michelangelo é o escultor da faculdade marmórea, Aretino será sempre o escultor dos sentidos.

Numa atitude de auto-equiparação à genialidade do mestre toscano, Aretino, vendo-se não menos genial escritor, arquiteta tornar-se a fonte literária da *inventio* para o Juízo Universal, inspirando Michelangelo na obra que deveria realizar na Capela Sistina. Quanta reputação não lhe adviria tal papel? Legar seu nome a tão reputado projeto, iniciado há pouco mais de um ano pelo pintor?

Leva a termo sua ousada idéia e endereça longa carta ao mestre toscano (15 de setembro de 1537). Ao princípio encomiástico segue extensa passagem onde Aretino descreve sua visão do fim dos tempos; atribui às suas palavras, um aspecto pretensiosamente preceptivo e insinua que Michelangelo deva tomá-la como modelo pictórico. Contrapondo o exacerbado louvor ao pintor há de modo velado um mal-disfarçado tom ameaçador, lembrando ao toscano a potência e notoriedade de quem lhe escreve. Ansioso por mostrar-se à altura do tema, Aretino discrimina em detalhes uma profusão de personificações alegóricas e cenas diversas, criando uma miscelânea de imagens. Segue-se a isso nova avalanche de elogios desmedidos ao artista, culminando na frase: “único escultor, único pintor e único arquiteto”. Trecho de pompa retórica que deixou indignados tantos críticos de arte, escandalizados pela enorme pretensão de Aretino, ao querer dar lições a um gênio da estatura de Michelangelo. Pretensão esta que era de fato o objetivo último da carta. Se tantos pintores haviam seguido seus conselhos, Rafael, Sebastiano del Piombo, Ticiano, por que não Michelangelo?

É clara a intenção de Aretino, cooperar e ao mesmo tempo concorrer com Michelangelo; colocar a própria pena ao serviço de seu pincel, oferecendo-lhe de traduzir em pintura uma sua *inventio* pessoal. Tal atitude é inaceitável ao olhos de um Michelangelo notoriamente esquivo e intolerante a toda e qualquer ingerência em seu trabalho.

A resposta do mestre toscano virá somente dois meses depois, em 20 de novembro (1537). Sob velada ironia, ele declara estar profundamente conduído por não poder seguir seus conselhos, uma vez que havia já finalizado grande parte da história do afresco. Mas acrescenta ainda: que a imaginação de Aretino foi tão bem concebida, que se o dia do Juízo fosse hoje, suas palavras não poderiam figurá-lo melhor. No final da carta, contudo, Michelangelo incorre no erro de dizer que: se houver algo que



ele possa realizar para agradar o escritor, ele o fará de todo coração. Oferta que Aretino cobrará no ano seguinte, em 1538, solicitando-lhe “até mesmo um pequeno pedaço de desenho que Michelangelo teria por costume atirar ao fogo”.

O mestre toscano permanecerá em silêncio e não reagirá a esta ou a qualquer solicitação de Aretino. E nos anos seguintes muitas serão as queixas e cobranças pelo cumprimento da promessa. Michelangelo ficará refratário até mesmo quando da publicação da célebre carta detratora do Juízo Universal, escrita por Aretino em novembro de 1545.

Exasperado pela obstinada indiferença e silêncio de Michelangelo durante anos, ante às suas solicitações, Aretino, aproveita o início da Contra-reforma e desafoga todo o seu rancor em ácidas críticas ao afresco. Falsamente atingido em sua moral, definindo-se como um “batizado”, censura a impiedade de não religião de Michelangelo, a licenciosidade e falta de decoro de suas figuras. Ousa acenar à ambígua amizade nutrida pelo artista por Gherardo Perini e Tommaso Cavalieri, e o acusa até mesmo do não cumprimento do sepulcro de Giulio II. Termina por fim almejando a destruição do afresco, dizendo que melhor seria se ele tivesse seguido seu conselho. Contudo, não deixa de contrapor nas entrelinhas de suas críticas a consideração que tem pelo artista, declarando-o ainda assim, o maior artista de sua época e de todos os tempos.

Essa oculta veneração por Michelangelo mostrar-se-á mais evidente quando Aretino elaborar nova versão da carta detratora e a enviar a Alessandro Corvino, um dos secretários do Duque Ottavio Farnese, sobrinho do Papa, mostrando não só sua adesão aos pressupostos da Contra-reforma, como também sustentar sua inconfessada candidatura ao cardinalato e mantendo na carta palavras superlativas de apreço à arte de Michelangelo.

Nos próximos anos até sua morte em 1556 e mesmo após a ruptura com o artista, não se encontrará vestígios nas cartas de Aretino, de quaisquer traços que sejam de uma polêmica contra Michelangelo. Continuar a fazê-lo, significaria colocar em risco sua própria reputação.

Enfim, toda a contenda criada em torno do Juízo Final, os conselhos precativos, a dissimulada crítica moralista, escondiam apenas um único fim, o anseio extremo de Aretino de competir, se equiparar, emular a genialidade de Michelangelo.

Contudo, é necessário salientar que, a despeito de toda sua natureza vil, oportunista e ególatra, foi sincero seu apreço por Michelangelo, pois celebrou em todas as oportunidades, a bravura formal do artista, seu estilo, sua maneira, a profundidade de seu desenho e a incomparável grandiosidade de suas figuras. Atitudes que jamais justificaram os discursos anti-michelangescos colocados em sua voz, no *Dialogo della Pittura*, de Lodovico Dolce, publicado um ano após sua morte.

## LIMIARES POSSÍVEIS: RETRATOS DA ARTISTA CATHERINE OPIE

Renata Biagioni Wroblewski

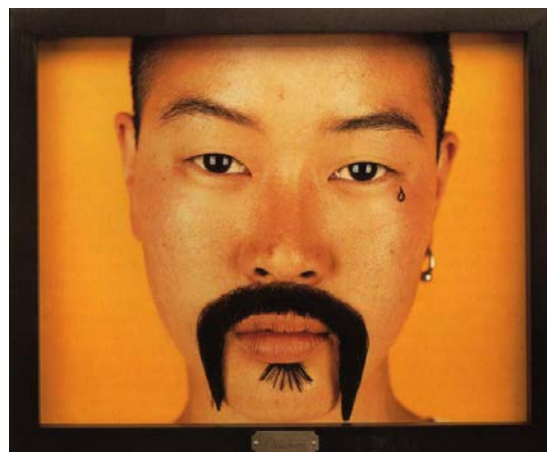
Palavras-chave: Retrato, sexualidade, Catherine Opie

Ainda que se encontrem frente às câmeras fotográficas, os sujeitos não se revelam, brincam entre disfarces, ironicamente simulam o normativo, uma simplificação do que se encontraria em jargões pejorativos, emprestam seus rostos sérios para servirem de molduras para enormes bigodes. Assim se dá o trabalho de Catherine Opie, artista americana cuja produção emerge no campo da arte em no final da década de oitenta, início dos anos 90. De sua vasta produção, aqui serão abordados apenas os retratos realizados em estúdio.

Catherine Opie foge da objetificação de seus fotografados, expondo os mesmos em suas particularidades e diferenças, mas não enquanto amostras de “o” diferente. O estúdio fotográfico nesse caso serviu para distanciar a questão de particularidades de ambientes nos quais cada uma delas poderiam se inserir cotidianamente, permitindo a artista focar-se nos questionamentos relativos à identidade, como Opie mesma menciona, no interior de elaboradas heterogeneidades. Ainda que não estejam inseridas em um ambiente cotidiano, a artista trabalha sempre com fundos lisos ou com padrões, mas nunca brancos, sempre de cores fortes, muito saturadas, distanciando inclusive de relações possíveis com o científico e hospitalar, que poderiam ser conferidos pela utilização de fundo infinito branco. A artista refere-se ao uso de cores como uma forma de “permitir que seus olhos percorram a fotografia de uma forma diferente (...), separando o sujeito de seu mundo, mas ainda assim representando seu mundo através de seu corpo<sup>1</sup>”.

A série de 1991, *Being and Having* [Fig. 1], destaca a produção de Opie no campo da arte, mostrando personagens, pertencentes à comunidade da fotógrafa, usando bigodes e/ou cavanhaques, fotografadas a frente de um fundo amarelo ouro, emolduradas e com placas douradas onde se lê o título do trabalho, que coincide com o codinome de cada uma delas, como *Bo*, *Chicken*, *Whitey*, *Chief*, *Con*, *Ingin*, *Papa Bear*, entre outros [Fig. 2]. Elas compuseram a primeira individual da artista em uma galeria Nova Iorque. Os closes sobre os rostos delas são tão próximos que por diversas vezes o enquadramento corta uma parte do queixo e do topo da cabeça. A artista, para obter estes retratos, instruiu cada fotografada a fazer uma adaptação do que considerava masculino, incluindo posturas e atitudes.

<sup>1</sup> SMITH, Cherry. *Damn fine art*. Londres e Nova Iorque: Cassell, 1996. Tradução da pesquisadora.

[Fig 1] *Being and Having*, 1991[Fig 2] *Chicken, Whitey, Chief, Con, Ingin, Papa Bear*

Aquele que vê o trabalho encontra-se cara a cara com os personagens, tão perto que podem em muitos casos ver a cola que gruda os apetrechos que compõe cada rosto, participa como o reflexo de uma imagem no espelho. Os mecanismos de construção estão tão claros quanto os personagens enquanto constructos, criando armadilhas que desafiam padrões estáticos. Mas questionar os padrões de gênero de forma bem humorada começa bem antes dessa série. A artista há tempos após ser chamada de “senhor” em diversos espaços públicos, com amigas resolve brincar de vestirem-se com roupas e objetos tipicamente relacionados “ao masculino” e passam a freqüentar esses mesmos lugares, buscando quantas pessoas seriam elas capazes de “enganar” com o seu disfarce, o que acabava sendo a grande maioria. Seria mesmo possível afirmar, com ou sem exatidão onde estão os limites entre masculinos e femininos?

[Fig 3] *Portraits*, 1993-97

Em *Portraits* [Fig. 3], série vasta desenvolvida entre os anos de 1993 e 1997, Opie leva sua pesquisa um passo a diante, deixando de lado um enfoque irônico sobre a binaridade de gênero para abordar possibilidades de construções sexuais. O enquadramento utilizado nesse caso é recorrentemente busto ou corpo inteiro, mantendo cores saturadas ao fundo. Quando seus fotografados aparecem sentados são sempre cadeiras ou banquetas muito simples, como se tivessem trazido de sua própria casa. Existem três formatos distintos entre os trabalhos, 50,8 X 40,65 centímetros (que é utilizado na maior parte dos bustos), 101,6 X 76,2 centímetros e 152,4 X 76,2 centímetros (para algumas pessoas em pé, o que confere que as mesmas olhem basicamente nos olhos do observador) [Fig. 4]. Nessa série a artista aprofunda

seus questionamentos sobre o que se considera “normal” e o que é abjeto a essa noção, trazendo pessoas de “cenas” *underground*, como por exemplo, o sado-masiquismo ou o punk. Em muitos casos, o título da imagem contém nome e sobrenome da pessoa fotografada, distanciando-as não somente de um potencial anonimato, mas individualizando-as – são mais do que um conjunto de particularidades numa foto, mas compõe unicamente uma pessoa, possuem uma história específica, muitas vezes conhecida e em certa medida, pública no interior de uma “cena”. Diante da multiplicidade de elementos que se pode observar em cada imagem, pensar em uma homogeneização a essa altura parece quase impossível, ainda que Catherine Opie seja freqüentemente rotulada como uma fotógrafa que aborda recorrentemente um certo grupo, ou uma certa questão.

Considerando que, como lembra Laura Flores, “praticamente todas as fotografias pós-modernas são citações conscientes dos gêneros da pintura do século XIX (retrato, paisagem, nus ou naturezas mortas)”<sup>2</sup>, a artista vai além desta citação. Em seus auto-retratos (datados entre 1993 e 2004) e no retrato intitulado *Dyke* (1993), Catherine Opie apropria-se de referências da pintura alemã do século XVI, em especial de Hans Holbein, que utilizou-se de padrões têxteis para servir de pano de fundo de muitos dos seus retratos, técnica esta posteriormente apropriada pela fotografia. O tecido que compõe o fundo não o faz de forma ordenada e discreta, como se observa em Holbein, mas com vincos, dobras, e pequenos descuidos que remetem mais as primeiras experiências fotográficas, nas quais o obturador passava tanto tempo aberto para que fosse possível fixar uma imagem que tais tecidos que compunham o fundo caíam e assim ficavam, já que os sujeitos fotografados não poderiam se mover e a técnica não era tão acessível que permitisse uma segunda tentativa. Mas ao contrário de ambos, Opie coloca seus sujeitos de costas para a câmera e conseqüentemente, para o observador.



[Fig 3] *Mike and Sky*, 1993



[Fig 5] *Cutting*, 1993

No caso de *Dyke*, o título do trabalho – sapatão – vem de uma tatuagem encontrada na nuca da pessoa fotografada. Em um de seus auto-retratos, *Self-Portrait/Cutting* (1993) [Fig. 5] a artista aparece de costas para a câmera mostrando em suas largas costas um desenho simplificado que remetem a infância, no qual se vê duas mulheres juntas, uma casa, nuvem, sol e dois pássaros voando, grafados rasgando sua

<sup>2</sup> FLORES, Laura G. *Fotografia y pintura: dos médios diferentes?*. Espanha: Editora Gustavo Gili, 2005. Tradução da pesquisadora.

pele, de onde, em algumas partes deste, escorre sangue. Dar as costas para a câmera, além de romper com convenções históricas do retrato, evita fácil ambigüidade de gênero e secundariza o rosto na imagem, dando lugar à larga superfície de pele como tela, meio, e os cortes como inscrição, como gravado, como linguagem.

Há outro auto-retrato onde se pode encontrar novamente o mesmo tipo de grafia, *Self-Portrait/Pervert* (1994) [Fig. 6]. O trabalho remete a uma prática privada tornada pública que aparecerá em outros trabalhos da artista): o sado-masiquismo, sendo aprofundado em série de polaróides de grande formato. Negando a tradição retratista, a artista se mostra em frente às câmeras com a face completamente coberta com uma espécie de capuz ou máscara de couro, piercing em um dos mamilos, além de 46 agulhas nos braços e a palavra ‘*pervert*’ adornada através de cortes recentes no peito. Enquanto os seios estão a mostra, o rosto está coberto, mas dificilmente a atenção recai sobre eles. A sensação claustrofóbica em vê-la com seu rosto coberto com um material pouco permeável como o couro, como o capuz de um carrasco, além de não dispor de aberturas para os olhos, explora sentidos das chamadas perversões, parte da tangente dor/prazer através da apropriação de técnicas sados-masiquistas auto-infligidas.



[Fig 6] *Self-Portrait Pervert*, 1994



[Fig 7] *Self-Portrait Nursing*, 2004

Pensando o corpo e o sexo na arte contemporânea, Juan Ramírez aponta que havia duas “correntes”, a de reivindicação da genitália feminina, ligado à arte feminista, e da masculina, “abertamente homossexual”. Assim, o autor afirma que “o tratamento masculino do sexo concentra quase sempre a militância sobre o âmbito do prazer, diferentemente das mulheres que tendem a transformar a vagina em uma metáfora política ou cultural<sup>3</sup>”. Talvez aqui resida uma questão a se destacar no trabalho de Opie, já que a mesma aborda o prazer, afirmações políticas e elementos culturais. Não há uma separação entre estas esferas e o corpo em seu trabalho não aparece enquanto alvo de violência e conseqüente reação, mas reage por existir, como se a própria existência fosse uma afronta.

3 Ramírez, Juan A. *Corpus Solus*. Espanha: Edições Siruela, 2003. Tradução da pesquisadora.



Por muitos anos, a tradição acadêmica acreditou “na existência de um corpo humano perfeito, sujeito, inclusive, a medidas proporcionais<sup>4</sup>”, mas em *Self-Portrait/Nursing* (2004) [Fig. 7] a artista, com seu filho apoiado em seu corpo largo, mãos grandes segurando seu pequeno corpo, rosto em perfil e olhos fechados, ambos nus, seu corpo marcado por cicatrizes, dois peitos a mostra, excesso de peso e rugas, intima o que se entende por corpo feminino, contrariando a noção de materno difundida em todos os espaços do cotidiano, profanando-a com sua, em silêncio, confrontando um dos ícones centrais do cristianismo, a ‘madona e a criança’, tantas vezes representado em pinturas e escultura.

Provocações da artista relacionadas à temática religiosa não se limitam a este trabalho. A mencionada série *Large-Format Polaroids* (2000), ou polaróides de grande formato, foi requisitada à Opie pela *Estate Project for Artists with AIDS*. Opie já havia participado dos coletivos *ACT-UP* e *Queer Nation*, e desenvolveu um projeto com um amigo próximo portador do HIV, o artista e performer Ron Athey. Para o projeto, foi emprestada a artista uma Polaroid que possuía a maior saída possível para uma câmera instantânea e o resultado foram imagens verticais de 280 centímetros de altura por 104 centímetros de largura, fazendo os fotografados ficarem um pouco maior que a escala humana, o suficiente para conferir aos mesmos uma dimensão quase sagrada.

Esta é a única vez que entre as variantes de cor de fundo da artista está o preto, além de vermelho, azul e marrom. Nessa última, intitulada *Ron Athey/Suicide Bed (from 4 scenes)*, Athey aparece deitado em uma cama construída como um leito de morte, como um cristo envolto em lençóis dourados, com o corpo coberto por tatuagens, além de alguns piercings, diversas seringas espetadas em seu braço esquerdo, por todos os ângulos, com agulhas que atravessam de um lado a outro de sua pele, não ficam dentro, o que remete à práticas recreativas eletivas típicas de comunidades que praticam suspensão corporal. Aqui, Opie evoca não somente a perspectiva mas também a dramaticidade da “Lamentação sobre Cristo Morto” (1475-1478), de Andrea Mantegna. Ainda assim seu braço parece estar levantado com muito esforço, seu queixo levantado e olhar distante.

Em *Ron Athey/Crown of Thorns wearing Leigh Bowery's gown (from Martyrs & Saints)*, ao invés de uma coroa de espinhos, como sugere o título, Athey aparece com diversas agulhas de seringa longa em torno de sua cabeça, olhos revirados ao alto, trajando uma veste marrom desenhada por Leigh Bowery, lendário designer de moda que havia morrido de AIDS anos antes. A veste cai como um manto santo, acompanhada pelo sagrado coração tatuado no meio do tórax de Athey e pelo dramático fundo vermelho, no qual Athey parece uma figura barroca iluminada dentro de sombras. Leigh Bowery é novamente homenageado no único retrato de uma ausência que Opie já fotografou. Em *In memory/Leigh Bowery*, uma cadeira colocada num pedestal é recoberta por este manto, que se estende pelo chão, num fundo azul.

Robert Mapplethorpe conversa (como refere-se a artista) com um dos trabalhos desta série. Em *Ron Athey/ Pearl Necklace (from Trojan Whore)* [Fig. 8], Athey está de salto alto com um dos pés suspensos na cadeira anteriormente mencionada, de costas, com um vestido preto e laranja levantado até a cintura de modo a mostrar suas nádegas e um longo conjunto de pérolas ligadas às mesmas, remetendo

<sup>4</sup> *Op cit.* Tradução da pesquisadora.

ao auto-retrato de Mapplethorpe de 1978, no qual o mesmo está em posição muito similar com um chicote saindo da mesma região.



[Fig 8] Ron Athey/ *Pearl Necklace* (from *Trojan Whore*)



[Fig 9] Ron Athey/ *The Sick Man* (from *Deliverance*).

Numa das raras vezes em que aparece outra figura, em *Ron Athey/ The Sick Man* (from *Deliverance*) [Fig. 9], Athey aparece na porção inferior da fotografia, nos braços de Darryl Carlton, com expressão similar à Teresa na emblemática *O Êxtase de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini. Portadores do HIV são muitas vezes tratados como contaminantes, mas aqui, entre performances com sangue, perfurações e tatuagens, Athey aparece nos braços de outro homem, não portador do vírus, e que não parece pensar na contaminação, mas sim na convalescência do amigo (dado que os dois já participaram de diversas performances juntas, incluindo a qual Athey foi crucificado pelo público, em 1994, por os expor a um ambiente com seu sangue).

Finalmente, os trabalhos de Catherine Opie não apenas “afirmando a diferença, mas, mais significativamente, ela confirma as complexidades<sup>5</sup>”. Se em algum momento um observador se encontrar olhando com espanto para qualquer dessas imagens, não tenha dúvida que elas nos encaram de volta, numa relação que extrapola o momento entre fotógrafa e fotografado para se desenvolver entre imagem e observador. Opie esclarece que “as fotografias te encaram de volta, ou eles olhas através de você. Eles são muito nobres. Eu costumo dizer que meus amigos são como minha família majestosa<sup>6</sup>”.

Catherine Opie mostra-se mais uma artista que se propõe a transpor “os limites de exposição da arte”, evidenciando este ambiente como lugar onde a neutralidade não é possível justamente pelo estranhamento que temos diante de qualquer demonstração da riqueza de possibilidades e diferenças.

5 DECTER, Joshua. In *Catherine Opie*. Londres: The Photographer's Gallery, 2000. Tradução da Pesquisadora.

6 OPIE, Catherine entrevistada por FERGUSSON, Russel In BLESSING, Jennifer (org.). TROTMAN, Nat (org.). *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2008. Tradução da pesquisadora.

Ainda que reine a falsa noção que sejam “socialmente indiscriminados e sexualmente indiferentes<sup>7</sup>”, pensar os espaços da arte como “incontaminados, de ‘autonomia absoluta, povoados por indivíduos sem sexo nem classe, que transcendem suas condições vitais para formalizar suas emoções<sup>8</sup>”, há práticas que permitem ruídos, inquietações, a contestação da hegemonia e da homogeneidade desses espaços.

---

7 FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

8 RUÍDO, Maria *In Precarias a la Deriva*(Org.). *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. Tradução da pesquisadora.

## A I BIENAL DE SÃO PAULO OU PRÉ BIENAL DE 1970

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo pretende discorrer sobre a I Bienal Nacional de São Paulo ou Pré- Bienal que aconteceu em 1970 e sua importância no cenário cultural da época. Para isso, desenvolvemos uma pesquisa pautada primordialmente em dados resgatados da documentação histórica gerada pelo evento (incluindo-se aqui também os artigos de jornais publicados pela imprensa do período) e conservada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal.

Palavras chaves: Bienal de São Paulo, Arte na década de 1970, ditadura militar brasileira.

### INTRODUÇÃO

No início de setembro de 2005 fui contratada como pesquisadora do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Minha primeira função foi iniciar a organização da documentação histórica das Bienais Internacionais de São Paulo realizadas nos anos 1970, em especial da XI Bienal Internacional de São Paulo (1971).

Após a etapa inicial do trabalho, ou seja, higienização, primeira leitura e identificação dos documentos, constatou-se que uma parte das informações que se encontravam em meio à documentação da XI Bienal Internacional de São Paulo fora gerada pela I Bienal Nacional, chamada Pré-Bienal 1970, cuja função havia sido a de selecionar a representação brasileira da XI Bienal Internacional de São Paulo.

Esse fato despertou meu interesse quanto ao caráter e a relevância destas mostras e sua projeção

---

<sup>1</sup> renatamaiazago@gmail.com. Doutoranda do Programa de Pós – graduação em Artes - IA – Unicamp (bolsista Fapesp) Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Maria de Fátima Morethy Couto

em âmbito nacional. Assim, além de iniciar a organização da documentação histórica pertencente a este certame (XI Bienal), iniciei uma pesquisa sobre as chamadas Bienais Nacionais.

Esse levantamento permaneceu estagnado devido a outras funções que comecei a desempenhar no Arquivo Histórico. Após meu desligamento do quadro de funcionários da Fundação, retomei e estou aprofundando essa pesquisa durante o doutorado.

O que apresento neste artigo são as primeiras constatações e considerações deste momento inicial de uma pesquisa em andamento.

### ANTECEDENTES ARTÍSTICO-HISTÓRICOS DAS BIENAS NACIONAIS

Logo após a inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, seu fundador Francisco Matarazzo Sobrinho propôs a realização de uma grande mostra internacional inspirada na Bienal de Veneza, enfrentando a resistência de alguns membros da Diretoria do museu que achavam a idéia prematura. Assim mesmo, Ciccillo Matarazzo definiu o ano de 1951 para a efetivação do evento. A maior dificuldade para a concretização da mostra foi convencer os artistas estrangeiros a enviarem seus trabalhos para um país que não tinha presença política nem cultural no cenário mundial. Percebendo isso, fato que podemos comprovar nas trocas de correspondências arquivadas na documentação histórica da I Bienal, Ciccillo enviou sua esposa Yolanda Penteado para fazer os convites pessoalmente aos artistas ou realizar contatos com as embaixadas dos países para promoverem suas representações nacionais.

A I Bienal foi inaugurada em pavilhão próprio no Parque Trianon, na Avenida Paulista (onde hoje está instalado o Museu de Arte de São Paulo), projetado dentro dos preceitos do modernismo arquitetônico<sup>2</sup>.

Mário Pedrosa destaca que:

Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolamento provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais 'novo' e de mais audacioso no mundo.<sup>3</sup>

A partir da implantação das Bienais de São Paulo, o ambiente das artes plásticas no Brasil não poderia mais ser o mesmo. A mostra apresentava, em escala inédita, a arte nacional e internacional ao público brasileiro. Até então, a comunidade artística e o público brasileiros viviam isolados dos grandes centros internacionais produtores de arte. O êxito da I Bienal, apesar de toda improvisação, mostrou a capacidade de realização de Ciccillo e da equipe do MAM e garantiu sucesso às futuras edições do evento.

<sup>2</sup> As edições seguintes passaram a ser realizadas no Parque Ibirapuera, primeiramente no Pavilhão das Nações, onde hoje encontra-se o Museu Afro-Brasil, e a partir da IV Bienal, em 1957, o evento passou a ocupar definitivamente sua atual sede, o pavilhão Ciccillo Matarazzo.

<sup>3</sup> PEDROSA, Mario, A Bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otília (org.), **A política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995. p.256-271.



Assim as edições das Bienais Internacionais de São Paulo seguiram como um grande acontecimento<sup>4</sup>, único evento brasileiro assinalado no calendário internacional da arte e da arquitetura, projetando o Brasil no cenário mundial.

Porém, durante o regime da ditadura militar brasileira, diversos setores de atividade cultural e intelectual tiveram suas programações controladas. A música, o teatro e o cinema foram as atividades culturais mais atingidas pela censura militar. No caso das artes plásticas, com um público mais restrito, houve o fechamento arbitrário de duas exposições: a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1968, e a mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969.

Estes fatos trouxeram como consequência o boicote à X Bienal Internacional de São Paulo, em 1969. Segundo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral:

As razões para o boicote têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a *Biennale des Jennes* (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica.<sup>5</sup>

A X Bienal foi realizada. Todavia, como consequência do boicote internacional, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países. A representação brasileira foi a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto “*Non à Biennale*”, assinado por representantes dos seguintes países: França, Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália.

Segundo Agnaldo Farias, essa edição da Bienal contrariou seu principal propósito, o de atualizar o público brasileiro acerca das manifestações artísticas contemporâneas:

A X Bienal distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, arte povera, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década. (...) o ramal mais produtivo da arte de então baseava-se na capacidade de buscar saídas alternativas ao circuito artístico, o que se fazia negando a noção mesmo de obra de arte em favor de seu conceito e ou da utilização de suportes precários ou efêmeros.<sup>6</sup>

---

4 Naquele período o regulamento das Bienais previa não apenas um espaço para as artes visuais, mas também seções destinadas a outras linguagens da arte, o que permitiu a convivência das artes plásticas, das artes cênicas, das artes gráficas, do design, da música, do cinema, da arquitetura e de muitas outras formas de expressão artística.

5 AMARAL, Aracy. **Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961/1981)**. São Paulo: Nobel, 1983, p. 155.

6 FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: 2001, p.148.

## X BIENAL DE SÃO PAULO

A comunidade artística e intelectual brasileira passa a discutir e se manifestar perante a atuação abusiva do poder político brasileiro. Assim, a décima edição da Bienal de São Paulo transforma-se em alvo de protestos. De um lado, o crítico de arte Mário Pedrosa estimula os artistas a retirarem-se da exposição, apoiando a idéia do “crítico francês Pierre Restany, que junto de artistas brasileiros exilados, ajudou a organizar a recusa de artistas europeus em participar do evento naquele ano...”. De outro lado, encontra-se Mário Schenberg, selecionado para compor o júri nacional da Bienal, que se compromete em organizar uma das salas dedicadas à arte brasileira no evento, o que ia de certa maneira contra ao pensamento da maioria dos artistas que propunham a não participação na mostra.

Durante minhas pesquisas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, encontrei na documentação histórica cartas e telegramas de artistas aceitando ou recusando a participação nesta edição do evento. Devido ao grande número de recusas ou desistências, a Fundação Bienal disparou um vários ofícios a inúmeros artistas com convites, até preencher as lacunas para a representação brasileira desta Bienal.

Fichas de inscrições são enviadas a museus, galerias e escolas em maio de 1969, onde artistas poderiam espontaneamente se inscrever.

Em junho, foram selecionados para este certame, primeiramente vinte e cinco artistas isentos da apreciação do júri, por conta de sua relevância no cenário artístico. São eles: João Câmara, Wyllis de Castro, Lygia Clark, Roberto de Lamônica, Antonio Dias, Hermelindo Fiaminghi, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Marcelo Nitsche, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, José Resende, Ione Saldanha, Mira Schendel, Ivan Serpa, Amélia Toledo, Yutaka Toyata, Rubem Valentin, Carlos Vergara, Mary Vieira e Franz Weissmann. Porém, apenas oito aceitaram participar desta Bienal.

Existe uma documentação muito vasta e contraditória acerca deste evento, especificamente. As respostas dos artistas nas cartas se contradizem com sua postura final, bem como as publicações em periódicos ou no próprio catálogo do evento.

## A PRIMEIRA BIENAL NACIONAL OU PRÉ-BIENAL

A primeira Bienal Nacional ou Pré-Bienal, como mencionado anteriormente, visava a construir um critério para a escolha da representação nacional para a XI Bienal de São Paulo (1971), como consta no regulamento da mostra.

O regulamento da Pré-Bienal foi organizado pela Assessoria de Artes Visuais da Fundação Bienal de São Paulo, integrada pelos críticos de arte Geraldo Ferraz, Antônio Bento e pelo artista Sérgio Ferro.

---

7 GREEN, James N. **Apesar de vocês**: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.175.

De acordo com a documentação gerada pelo evento, a Fundação Bienal efetuou cinco mostras prévias regionais nas cidades de: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia e Belém do Pará. Em cada uma destas mostras estava presente um júri formado por um membro enviado pela Fundação Bienal e outros membros escolhidos de acordo com o critério de cada região. Sua função era selecionar, dentro da exposição regional, os artistas que participariam da Pré-Bienal 1970.

O catálogo da mostra foi elaborado estabelecendo-se o critério de divisão dos artistas pelas áreas de seleção: Norte-Nordeste (englobando todos os Estados no Norte e Nordeste); Centro-Oeste (reunindo as seleções em Minas Gerais, Goiás, Brasília e Mato Grosso); Centro-Sul (obras que passaram por júris organizados no Rio de Janeiro e em São Paulo) e, finalmente, Sul (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná).

Dessa maneira, segundo Ciccillo Matarazzo, então presidente da Fundação Bienal:

O panorama buscado através de todo o imenso território nacional está aqui, naturalmente oferecendo deficiências e falhas que foram principalmente nossas – pois não pudemos bater de porta em porta e levar nossa convocação a todos os recantos. Nem ainda mais debater razões de ausência ou de indiferença à iniciativa, que por siso nos afigurava bastante a despertar o interesse e a participação.<sup>8</sup>

As fichas de inscrição, indicando o local de nascimento dos artistas participantes, apresentaram um resultado interessante: havia artistas de todos os Estados do Brasil, menos Piauí e Maranhão, além de estrangeiros naturalizados ou radicados no país, que figuraram entre os 258 selecionados em todo o Brasil.

Para a escolha da representação brasileira da XI Bienal de São Paulo foi constituído um júri de cinco críticos de arte, dois estrangeiros e dois nacionais indicados pela Fundação Bienal: James Johnson Sweeney dos Estados Unidos, Romero Brest da Argentina, Marc Berkowitz do Rio de Janeiro (antiga Guanabara) e Hugo Auler de Brasília; e um nacional, eleito pelos artistas participantes na Pré- Bienal: Lisetta Levy de São Paulo.

O júri trabalhou durante três dias – 9 a 11 de setembro de 1970 – e selecionou para a representação brasileira da XI Bienal, em 1971, os seguintes artistas: Abelardo Zaluar, Adolpho Hollanda, Ana Maria Pacheco, Antonio Arney, Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu), Antonio Lizarraga, Cléber Gouveia, Cléber Machado, Fernando Deamo, Gerty Saruê, Gustav Ritter, Humberto Espíndola, Iracy Nitsche, José de Arimathea, Károly Pichler, Liselotte Magalhães, Luiz Alphonsus Guimarães, Manoel Augusto Serpa de Andrade, Mário Bueno, Oscar Ramos, Paulo Becker, Paulo Roberto Leal, Romanita Martins, Waldir Sarubi Medeiros e Wanda Pimentel. Foram ainda indicados os artistas Juarez Magno Machado, Henrique Leo Fuhro, João Carlos Goldberg, Luiz Carlos da Cunha e Brando de Melo, considerando-se a sugestão feita anteriormente e aceita pela Bienal de que não se limitasse a representação Brasileira estritamente aos

<sup>8</sup> Ofício PRÉ/2736, 30 set. 1970, localizado no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

25 artistas, como estabelecia o regulamento. Desse conjunto, destacam-se alguns nomes hoje assimilados pelo discurso oficial da história da arte que naquele momento, porém, eram apenas jovens artistas em início de suas carreiras.

Houve ainda nesta primeira Bienal Nacional uma Sala Especial, uma homenagem póstuma a Geraldo de Souza, que estava inscrito na Pré-Bienal. O artista campineiro faleceu em maio de 1970 e de acordo com as correspondências trocadas entre a Fundação Bienal e Clodomiro Lucas, amigo do artista e colunista de artes plásticas, a instituição decidiu organizar uma mostra com sua coordenação e com o apoio do periódico campineiro *Diário do Povo*, considerando a contribuição de Geraldo de Souza ao desenvolvimento do panorama das artes plásticas, em especial em Campinas<sup>9</sup>.

Algumas obras dos artistas participantes da Pré-Bienal também figuraram em outras exposições no mesmo período no Brasil, mas isso não significa que estes artistas e conseqüentemente aqueles selecionados para a XI Bienal representassem a arte de “vanguarda” da época.

Ao contrastarmos a Pré-Bienal ou a própria XI Bienal com eventos que ocorriam nos mesmos anos, como por exemplo, a Jovem Arte Contemporânea (JAC) realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP ou os Salões de Arte Contemporânea de Campinas, objeto de estudo da minha dissertação de mestrado, podemos perceber ainda que, por parte da Bienal, não havia uma discussão sobre como deveria ser realizada uma exposição de arte contemporânea que contemplasse de maneira eficaz as produções de caráter francamente experimental do período, as quais eram muitas vezes rejeitadas pelos júris de seleção. Paralelamente às instituições oficiais da arte e suas estratégias legitimadoras, assistia-se, nesse período, no Brasil, ao surgimento de novos salões, mostras, ações e discussões contemporâneas que colocaram em xeque o modelo expositivo tradicional e que não abrigavam as obras mais “radicais” dos artistas do período.

Enquanto o propósito das JACs e das mostras alternativas era o incentivo da produção artística de jovens que se propunham ao trabalho não convencional de pesquisas de materiais e formas de vanguarda e à divulgação desta produção, as Pré-Bienais pareciam se preocupar prioritariamente com a escolha de artistas que tivessem condições de representar o Brasil na Bienal Internacional que ocorreria no ano seguinte.

Durante a década de 1970 a Bienal atravessou um período de forte crise institucional, retomando sua intenção inicial, a meu ver, somente com a proposta realizada por Walter Zanini em 1981.

De acordo com notas divulgadas na imprensa da época (1970), havia uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. E, analisando a documentação gerada pela X Bienal,

---

9 O artista Geraldo de Souza foi integrante do Grupo Vanguarda de Campinas. O Grupo, criado em 1958, contou de forma definitiva e constante com os seguintes artistas: Thomaz Perina, Mário Bueno, Geraldo Jurguensen, Enéas Dedeca, Francisco Biojone, Franco Sacchi, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes Raul Porto. Integrou-se em 1964 Bernardo Caro. Edoardo Belgrado, Geraldo Dècourt, Ermes de Bernardi, membros fundadores, participaram – por diferentes motivos – de duas ou três exposições. Belgrado afastou-se de Campinas em virtude de trabalho, retornando depois à Itália. José Armando Pereira da Silva e Alberto Amêndola Heinzl, críticos de arte, participaram do grupo por diversos anos contribuindo principalmente com a divulgação através da página Minarete, do jornal de Campinas Correio Popular. Este grupo foi o principal responsável pela criação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas e pelo início da realização dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas, em 1965.

pode-se perceber que a alternativa encontrada por Francisco Matarazzo Sobrinho e seus agentes culturais foi a criação da Pré-Bienal de 1970 ou I Bienal Nacional de São Paulo.

Ocorreram quatro edições das Bienais Nacionais de São Paulo, realizadas no Pavilhão da Bienal no Parque do Ibirapuera entre 1970 e 76, promovidas pela Fundação Bienal de São Paulo.

Estes eventos foram inicialmente criados para escolher a representação brasileira que participaria das Bienais Internacionais de São Paulo. Dessa maneira, nos anos pares eram realizadas as Bienais Nacionais e nos anos ímpares as Bienais Internacionais. Além disso, de acordo com a documentação gerada pela I Bienal Nacional, em 1970, eram realizadas seleções prévias de artistas em outros Estados do Brasil e seguiam para São Paulo apenas aqueles escolhidos pelos júris das mostras regionais.

As mostras foram ao longo do período perdendo a sua função inicial e a última edição da Bienal Nacional, em 1976, acolheu todos os artistas inscritos. Em 1978 foi criada como sucessora da mostra nacional: a I Bienal Latino-Americana.

### **BREVES CONSTATAÇÕES**

Constatei, no período em que estava ligada à Fundação Bienal, que a documentação histórica das Bienais Nacionais encontrava-se da maneira como foi arquivada durante os anos 1970, o que significa que nunca foi organizada, tampouco efetivamente pesquisada.

A história das Bienais Internacionais de São Paulo durante esse período também demonstra algumas imprecisões, já que a maioria das pesquisas utiliza-se de dados oriundos dos catálogos das mostras que, na maioria das vezes, eram impressos antes da realização do evento e as alterações que porventura ocorriam no momento da montagem da exposição, como desistência de artistas que deveriam participar da mostra, não constam nos catálogos, mas podem ser localizadas na documentação histórica. Há freqüentes pesquisas em artigos de jornais e periódicos da época, mas a documentação histórica gerada pelas Bienais Internacionais é pouco explorada e aquela gerada pelas Bienais Nacionais é praticamente inexplorada, já que a maior parte dos pesquisadores não sabe da existência dessas quatro edições do evento exclusivamente brasileiro.

É comum os críticos e historiadores da arte classificarem as Bienais Internacionais dos anos 1970 como “mostras em crise”. Porém, diversos artistas de inúmeros locais do país destacaram-se no cenário nacional nesse momento. O que nos faz levantar alguns questionamentos: teria esse fato se dado porque a maioria dos artistas que já participavam do circuito artístico instituído recusavam-se a expor nas Bienais? Ou ainda: os artistas que expuseram nas Bienais eram aqueles que não se encaixavam no perfil *vanguardista* solicitado no período? Consideramos que essas discussões também são relevantes para essa pesquisa, por isso alguns artistas expositores e suas obras, futuramente selecionados, também serão analisados.



Pretendemos ainda desenvolver na pesquisa de doutorado em andamento essa questão da crise da exposição de arte convencional. Houve uma grande fragilidade nos moldes desse tipo de certame em que os trabalhos eram inscritos, selecionados e premiados de acordo com as categorias convencionais de arte, já que a renovação da proposta artística e do meio em que ela se insere era eminente.

É relevante mencionar que no Arquivo Histórico também há uma biblioteca especialmente criada para as necessidades das mostras realizadas pela Fundação Bienal, ou seja, importantes referências bibliográficas adquiridas pelos organizadores do evento desde os anos 1950 ou ainda doadas por artistas que participaram das Bienais, na qual podemos identificar pelo menos três conjuntos importantes: as publicações da Fundação Bienal de São Paulo (catálogos de todos os eventos bienais e outras mostras organizadas pela instituição, a exemplo da representação brasileira na Bienal de Veneza, entre outros); há alguns conjuntos de periódicos especializados na crítica de arte e arquitetura; livros e catálogos de referência sobre artistas e temas tratados nos eventos bienais. Esses livros e catálogos também são fonte a ser utilizada nesta pesquisa.

Será possível ainda estabelecer paralelos com outras exposições de arte ocorridas durante o período. Além disso, ao inserirmos as Bienais Nacionais de São Paulo no contexto artístico-cultural dos anos 1970, poderemos destacar seu verdadeiro caráter e sua importância para os artistas que emergiram durante esse período.

## ARTE RELACIONAL E REGIME ESTÉTICO: A CULTURA DA ATIVIDADE DOS ANOS 1990.

## RELATIONAL ART AND AESTHETIC REGIME: THE CULTURE OF ACTIVITY OF THE 1990s.

Ricardo Nascimento Fabbrini<sup>1</sup>

Resumo. O artigo mostra que na arte relacional, na expressão de Nicolas Bourriaud, dos anos 1990, é visível a tentativa de embaralhar arte e vida, o que a remete ao imaginário das vanguardas artísticas do século 20. Procura, contudo, distinguir o projeto moderno de superação da relação entre arte e vida desta proposta de “arte colaborativa” que tomamos como sintoma da arte contemporânea. Seu objetivo é assim examinar se essas “práticas colaborativas e interdisciplinares” que se aproximam do mundo da vida - segundo também Jacques Rancière e Hans Obrist - articulam os elementos do presente no gesto estético ou na forma artística - de modo a relacionar, na metáfora, estética e política - ou se essas práticas, ao contrário, atestam a neutralização da poética e o desvanecimento da política. Para tanto indagamos, a partir de Jean Galard, se esses espaços substitutivos podem funcionar efetivamente como elementos de recomposição dos espaços políticos, ou se eles correm o risco de assumirem a função de seus substitutos paródicos; ou seja: se na tentativa de suprir a ausência de políticas sociais, o que teríamos nos espaços de arte relacional é uma sociabilidade glamourizada, fictícia - um simulacro da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos.

Palavras-chave. Arte contemporânea, Estética Relacional; Comunicação; Política; Curadoria.

Abstract. This paper shows that in relational art, according to of Nicolas Bourriaud, in the 1990s is a visible attempt to shuffle life and art, which refers to the imaginary of the artistic avant-gardes of the 20th century. Seeks, however, distinguish the modern project of overcoming the relationship between art and life of the proposed “collaborative art” that is taken in this text as a symptom of contemporary art”. Its aim is to examine whether these “interdisciplinary and collaborative practices” that bring together the world of life - according also to Jacques Rancière and Hans Obrist - articulate the elements of the now in the artistic gesture or in the artistic form - to relate, as a metaphor, aesthetics and politics - or whether these practices, on the contrary, attest the neutralization of poetics and the vanishing of politics. Therefore, one asks, taken Jean Galard into consideration, whether these substitute spaces can function effectively as elements of political recomposition, or if they run the risk of assuming the role of parodic substitutes, that is: if in an attempt to compensate the lack of social policies, which would occur in spaces of relational art might be some glamorized, fictional sociability- a simulacrum of sociability so called real because based on unpredictability and conflict.

Keywords: Contemporary art, Relational Aesthetics, Communication, Politics, Curatorship.

<sup>1</sup> É professor do departamento de filosofia da Universidade de São Paulo. Doutor em filosofia pela USP é autor de “O Espaço de Lygia Clark” (Atlas, 1994) e “A arte depois das vanguardas” (UNICAMP/FAPESP, 2002).@ ricardofabbrini@usp.br/ricardofabbrini@uol.com.br.

Em certa produção artística dos anos 1990 é visível a tentativa de embaralhar arte e vida, o que a remete ao imaginário das vanguardas artísticas do século 20. Este intento, contudo, não pode ser identificado, sem mais, seja ao programa das vanguardas históricas dos anos 1910 ou 1920, como o dadaísmo ou futurismo, seja ao ideário contracultural das vanguardas tardias, como os *happenings* ou a *body art* dos anos 1960 ou 1970. É preciso, assim, distinguir o projeto moderno de superação da relação entre arte e vida da proposta de “arte colaborativa” do artista relacional – na expressão de Nicolas Bourriaud – que tomaremos, aqui, como sintoma da arte contemporânea. (BOURRIAUD, 2009, p.51).

Recordemos, de início, que no fim da década de 1980, ou seja, no contexto do debate sobre a pós-modernidade, houve uma volta às linguagens da tradição evidenciada no retorno à pintura com os ditos neoexpressionismo alemão, transvanguarda italiana, ou *graffiti painting* angloamericano que, com suas simbolizações, reagiram tanto à desmaterialização da arte, aos *happenings* ou a *body-art*, quanto à especialização (segundo os críticos e os artistas) ou ao hermetismo (no lugar-comum do público) da arte minimal e conceitual da década anterior. Falava-se nesta época, portanto, de uma reação da arte pós-vanguardista ao formalismo extremado das vanguardas tardias por meio de um “retorno ao real” na expressão de Hal Foster; o que significava para o autor que, afastada a utopia, a arte pós-vanguardista - destituída da força que se quis subversiva das vanguardas – reaproximava-se do presente ao denunciá-lo enquanto recrudescimento de conflitos étnicos, machismo, efeitos da globalização, ou crise da narrativa – reatando, por meio destas simbolizações, com o dito “mundo da vida” (FOSTER, 2001, p. 129).<sup>2</sup>

Esta tentativa de “retorno ao real” adquiriu, contudo, nos anos 1990 outra configuração; pois, reagindo à volta às linguagens da tradição como a pintura, escultura ou objetos da década anterior (o que levou, inclusive, ao reaquecimento do mercado de arte) a nova geração de artistas então emergente procurou reatar os vínculos práticos da arte com a vida sem a mediação destas linguagens; como se evidenciou na multiplicação de instalações (que deixaremos, aqui, de lado) e nos eventos da dita arte relacional, em mostras internacionais, como as Bienais. O objetivo deste texto é assim, tão-somente, destacar aspectos desta nova modalidade de embaralhamento entre arte e vida, haja vista que a arte relacional não assumiu as estratégias vanguardistas: nem a das vanguardas futurista, construtivista ou da escola da Bauhaus, que com sua fé na máquina, visavam pela standardização dos protótipos formais criados pelos artistas, disseminar a arte no cotidiano; nem à das vanguardas de raiz dadá-surreal, que, apostando no enguiçamento da máquina, intentavam pela poetização do gesto, ou seja, pela apreensão da irrupção súbita do “maravilhoso” no cotidiano (ao modo do acaso poético surrealista) a mescla entre arte e vida. Dito de outro modo: a estratégia dos artistas relacionais, nos anos 1990, - que já foi caracterizada pela noção de “partilha do sensível” por Jacques Rancière (RANCIÈRE, p. 12) - de efetuar a fusão

2 A expressão “retorno ao real” é utilizada por Hal Foster, a partir de Jacques Lacan, como a tendência a figurar no campo das artes, a partir dos anos 1980, a experiência individual e histórica enquanto “trauma”. Evitando medidas defensivas face ao “encontro falido com o real”, como a tentativa de “tamisá-lo” pela simulação ou repetição – como em certas séries de Andy Warhol ou nas estruturas modulares da arte minimal – os *novos* artistas teriam se lançado ao “espetáculo do mundo”, incorporando o informe, a abjeção etc. Nas obras de artistas como Andrés Serrano e Cindy Sherman teríamos, nesta direção, a oposição entre interior e exterior, sujeito e objeto na “forma problemática” da “diferença”. Seriam práticas artísticas que figurariam, segundo Foster, a política cultural de afirmação de diferentes subjetividades, sexualidades ou etnicidades na tópica do “trauma”, do “real” ou do “referencial” (ou seja do que é impossível, não obstante necessário, de se representar na realidade psíquica, na direção de Lacan). Esta contradição se manifesta, inclusive, nas referências de Foster tanto às políticas identitárias (no sentido do multiculturalismo norteamericano) quanto à dita filosofia da desconstrução (como o pós-estruturalismo francês de Roland Barthes, Jacques Derrida ou Julia Kristeva). (FOSTER, 2001; p. 209-230).

entre arte e vida não foi a da disseminação de objetos belos e úteis na vida, via *design*; e tampouco a de modificar a vida pela *beleza do gesto*, haja vista que o *gesto estético* oriundo do dandysmo do século XIX e que foi ostentado pelas vanguardas dadá e neodadá não possui mais o ineditismo ou sentido de ruptura. (GALARD, 1997, p. 36). Basta observar que os meios através dos quais os vanguardistas esperavam alcançar a superação da arte em sua realização no mundo “obtiveram com o tempo o *status* de obra de arte” – como mostrou Peter Burger – de modo que sua “aplicação já não pode mais ser legitimamente vinculada à pretensão de uma renovação da *praxis* vital”. (BURGER, 2008, p. 123). Face esse diagnóstico resta examinar o sentido desta nova tentativa – da arte relacional - de reatar arte e comportamento, intento que se poderia supor datado, porque inseparável do imaginário vanguardista.

Tomemos de início como exemplo de arte relacional as intervenções do artista argentino Rirkrit Tiravanija, destacada pelos críticos de arte e curadores Nicolas Bourriaud e Hans Obrist. Em 1992, Tiravanija transformou a sala de exibição e escritório da “Galeria de arte 303”, em Nova York, em um “espaço de encontros sociais” (OBRIST, 2006, p.79). (fig.1). Apresentou na sala vazia de exposição dois potes de curry e um de arroz para oferecê-los como almoço aos visitantes; armazenando no escritório da galeria os ingredientes da preparação da refeição assim como suas sobras, que mais tarde seriam convertidas em obras, fotos e vídeos - como lembra o artista - para “documentar esta situação” (OBRIST, 2006, p.80). Em “The Land” (“A Terra”), projeto iniciado em 1998, o mesmo artista implementou em uma propriedade em Chang Mai, na Tailândia, um “laboratório” em que “novos modos de vida” ou de “engajamento social” estariam sendo testados sob monitoramento de uma universidade local. É um “projeto de nítido fim social” – segundo o artista - uma vez que desenvolveria experiências com fontes alternativas de energia, como o biogás, além de utilizar técnicas tradicionais tailandesas na colheita, cujos frutos seriam distribuídos às famílias da região vitimadas pela AIDS.



[Fig. 1] Rirkrit Tiravanija, *Thai Food*. 1992.

Destaque-se também a “situação” criada pelo artista holandês Jens Haaning - considerada emblemática dos anos 1990, por Bourriaud – intitulada “*Turkish jokes*” (“Piadas turcas”). Haaning dispôs um alto-falante em uma rua de Copenhague e outro em Bordeaux com gravações de piadas em turco e

em árabe. (Fig.2). O resultado, segundo relatos, é que somente as pessoas que entendiam esses idiomas se aproximavam do alto-falante para então permanecerem, divertidas, em torno dele, compondo uma “escultura temporária”, na expressão do artista (BOURRIAUD, 2008, p. 33). Acrescentemos, ainda, como exemplo de arte relacional, avançando nos anos 2000, a mostra “Insite 05”, que se realizou na fronteira entre San Diego, na Califórnia, e Tijuana no México. Na seção “Intervenções” dessa edição de 2005, o artista venezuelano Javier Téllez coordenou um processo com pacientes de um centro de saúde mental mexicano, que colaboraram com o artista na organização de *performances*: “Os pacientes - descreveu um crítico de arte na ocasião - não só confeccionaram as bandeiras penduradas na cerca, como também realizaram encenações sobre fronteiras espaciais e ‘mentais’”, tema recorrente do artista venezuelano. (CYPRIANO, 2005, p.E-10).



[Fig. 2] Jens Haaning, *Turkish jokes*.

Essas intervenções teriam por finalidade, segundo Hans Obrist, construir “espaços e relações visando a re-configuração material e simbólica de um território comum” (OBRIST, 2006, p.17). “Mediante pequenos serviços” – corrobora Bourriaud - elas corrigiriam as falhas nos vínculos sociais ao “redefinirem as referências de um mundo comum e suas atitudes comunitárias” (RANCIÈRE, 2005, p.30). Sua finalidade seria constituir durante certo tempo, - agora nos termos de Tiravanija -, novos espaços de interação - “plataforma” ou “estação”: “um lugar de espera, para descansar e viver bem”, em que “as pessoas conviveriam antes de partirem em direções distintas”. (*apud* OBRIST, 2006a, p.81). Seria, em suma, para esses curadores e artista, um lugar de “esperança e mudança”, porém “não nostálgico”, porque dissociado da idéia já devidamente arquivada, que orientou as vanguardas, - de utopia. Essa também é a posição, em linhas gerais, de Jacques Rancière, para o qual a arte relacional não se propõe a produzir a experiência de uma alteridade radical por meio da “singularidade da forma artística” – incluindo-se aí, o design moderno - mas “redefinir situações e encontros existentes” a partir da “re-disposição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado” (RANCIÈRE, 2005, p.46). Ao artista relacional caberia assim evidenciar práticas – “modos de discursos”, “formas de vida” que operariam como resistência à sociedade do espetáculo. (RANCIÈRE, 2005, p.50). Seu objetivo, em síntese, seria



criar condições de possibilidade para que experiências comunitárias se exteriorizassem; ou, na língua própria de Rancière, “desenhar esteticamente” as “figuras de comunidade” recompondo deste modo a “paisagem do visível: a “relação entre o fazer, ser, ver, dizer”. (RANCIÈRE, 2005, p.52).

É consenso, nesses autores, que o período da utopia estética se encerrou, ou seja, que a idéia de um radicalismo em arte que investe em sua capacidade de transformação radical das condições da vida em sociedade não coloniza mais o imaginário contemporâneo. O fim da idéia de que a arte possui poderes utópico-revolucionários, que orientou as vanguardas, não significa, entretanto - para estes críticos e artistas - que a arte dita pós-vanguardista (como a arte relacional) não efetua crítica alguma à realidade do presente. Seria preciso, portanto, segundo esses autores, redefinir a relação entre estética e política, evitando-se a simplificação da cena artística, baseada na oposição entre o poder de negatividade da arte de vanguarda, e a arte enquanto reafirmação da sociedade existente, no sentido de um neoconservadorismo. O desafio é analisar – segundo Rancière - as metamorfoses da mescla entre arte e vida, ou seja, a nova configuração política no “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte” que estaria em curso na arte relacional. (RANCIÈRE, 2005a, p.70). Nesta direção, é possível destacar dois aspectos destas “ações colaborativas e transdisciplinares” (RANCIÈRE, 2005a, p.53), como a da estação convivial e ecológica de Tiravanija; da plataforma multicultural de Haaning ou da estância esquizoanalítica de Téllez. O primeiro aspecto é o da linguagem artística implicada nestas práticas que substituem a obra e o gesto estético, como dizíamos, pela condição de evidenciação de uma dada “realidade social”, a partir do procedimento comum da apropriação. O segundo aspecto é o das relações entre arte, sociedade e comunicação envolvidas no dispositivo de tornar públicas as práticas dos ocupantes de um dado território ou de seus colaboradores.

Estas “plataformas” decorrem da disposição em galerias ou ruas de objetos ou imagens apropriados do dito mundo compartilhado. Disposição que não implica, necessariamente, linguagem artística enquanto arranjo formal e tampouco a “autofundação de um espaço plástico”, intentada em certas pinturas ou instalações (LYOTARD, 1997, p. 96). Se estas buscam prazer estético entendido como *páthos*, como “experiência da interrupção dos momentos e dos lugares” – “algo como: comunicação sem comunicação”, no sentido da interpretação da estética do sublime por Jean-François Lyotard, - aquelas, ao contrário, visam comunicar em intrigas ou narrativas questões específicas a dado território. (LYOTARD, 1997, p. 113). Nesta “cultura da atividade”, enfim, a arte renuncia às leis internas, a autonomia da forma artística historicamente conquistada no período das vanguardas, pois o artista utiliza-se de objetos ou de imagens disponíveis com a finalidade de dar visibilidade a uma situação social vivida na colaboração entre o artista e o público – dispositivo que não pressupõe preocupação formal ao menos no sentido da “obra de arte autêntica” (ADORNO, 1982, p. 15). A questão do artista relacional não seria, portanto, fazer com que uma nova forma artística, ou um gesto inaugural, indicasse uma alteridade radical, outra sociedade; mas mobilizar elementos dados no presente para alterar a partilha do sensível (a *aísthesis*) dos habitantes de um determinado território (“deste” *soçius*). Este uso de imagens e objetos disponíveis no dito mundo comum pelo artista relacional tem remetido a crítica, como se sabe, sem exceção, aos ready-mades de Marcel Duchamp. Suas operações dos anos 1910 estariam na raiz da “cultura do uso” dos anos 1990, porque o artista relacional também recolheria objetos do cotidiano para modificá-los segundo uma

“intenção específica”, como ocorreria com Tiravanija que se apropriou tanto de imagens disponíveis de espaço vazio como as de Yves Klein de 1958; de Jannis Kounellis, de 1969; ou de Michael Arher de 1974; como também de objetos diversos, como bujões de gás, potes, fogões e cadeiras, em seu almoço oferecido aos visitantes da “Galeria de arte 33”, em Nova York (BOURRIAUD, 2009; p.22).

Esta paternidade de Marcel de Duchamp exige, todavia, cuidadosa investigação. Nos últimos anos tem sido tão freqüente a apropriação pela crítica de arte dos *ready-mades* de Duchamp na tentativa de interpretar a arte pós-vanguardista que é possível até mesmo indagar se o próprio artista não acabou convertido, malgrado ele próprio, em *ready-made*. É preciso lembrar, contudo, que em um *ready-made*, como dizia Gérard Genette, “a obra não é o objeto exposto, mas o fato de se o expor” (GENETTE, 1994, p 155); e que a repetição do mesmo ato – contrariando o lema de Duchamp: “Não repetir apesar do bis” - acarretou a degradação imediata do estranhamento, sua recaída no gosto e o deslocamento de seu sentido originário, de modo que esse ato não causa mais polêmica no público, nem produz a desestabilização das categorias da crítica. Não é esse o intento, inclusive, dos artistas relacionais que, diferentemente de Duchamp, não visam a promover objetos triviais, livremente escolhidos, a condição de obra de arte ao introduzi-los em galerias ou museus com a finalidade de questionar seu estatuto. Com o *pot-pourri* de objetos dispostos no espaço esses artistas buscam, antes, criar condições de possibilidade para a co-habitação provisória de um território; ou, como vimos: habitar plataforma ou estação. Estes materiais reunidos não constituem também – à revelia de Bourriaud - *bricolage*, *collage*, ou fotomontagem, meios pelos quais os artistas vanguardistas acreditavam embaralhar arte e vida. Porque nestes casos, como mostrou Peter Burger pode-se falar ainda de formas artísticas – não no sentido da composição sintagmática, por subordinação das partes ao todo como na arte orgânica ou simbólica; mas de composição paratática, por justaposição de elementos no sentido da arte inorgânica, ou alegórica – o que não ocorre nos dispositivos da arte relacional. Não se pode, assim, afirmar que uma plataforma vise como efeito o choque, pois este adviria da experiência de “denegação do sentido” efetuado pela montagem, como em um *merzbau* ou em *passemblages*. (BURGER, 2008, p. 158).

Essa apropriação de Duchamp por Bourriaud também é problemática porque o uso de materiais pelos artistas relacionais seria semelhante, para o crítico-curador, às operações nos sistemas técnicos de informática ou, em sua própria expressão, às “tecnologias da pós-produção”. É por isso que “*deejaying* e arte contemporânea seriam figuras similares” (BOURRIAUD, 2009, p.40). O artista relacional, como herdeiro de Duchamp, se aproximaria do sampler ou do internauta, pois em todas estas atividades teríamos reciclagem, seja de “sons, imagens ou formas”, resultado de “navegação incessante pelos meandros da história cultural”. (BOURRIAUD, 2009a, p.54). E mais: a *rave*, em que “a obra de arte torna-se o local de um *scratching* permanente”, seria um símile do evento relacional, porque nos dois casos a oposição entre emissor e receptor – combatida pelas vanguardas dadás e neodadás - teria sido finalmente superada por uma nova modalidade de fruidor: a do “usuário”, enquanto “operador de formas”. (BOURRIAUD, 2009a, p.41). Não se pode esquecer, contudo, que Duchamp criticou, com seus *bric-à-bracs* irônicos ou engenharias gaiatas, a noção de uso no sentido da racionalidade técnica segundo fins. Recorde-se que seus *inutensílios* tinham como objetivo estancar o movimento, ou ao menos desacelerá-lo – como reforça o próprio silêncio cioso do artista - enquanto o DJ recoloca os signos, uma vez modificados, a ressoar

em balada ou batida incessante. Em outro tom: em MD temos *ralanti*: nada ou quase uma arte, próprios à estética da recusa de Mallarmé, Rimbaud ou Cage; enquanto no DJ temos agito-próprio, *techno pop*, ao modo *flash mob*. De fato: o fruidor da arte de vanguarda foi substituído pelo usuário das formas; mas este pode ser equiparado – segundo Lyotard - ao “consumidor cultural” supostamente “inteligente e potencialmente subversivo”; que, face à mistura de “signos disparatados” em uma mesma superfície (no caso da pintura dos 1980) ou em um *enviroment* dançante (na *deejaying art* dos anos 1990) conclui “que tudo se equivale porque tudo é bom para consumir”; reforçando a idéia de que o “ecletismo do consumo de formas-miscelâneas” está a serviço do “mundo tecnocientífico e pós-industrial” - ao menos no juízo sobre a fruição, aqui estendido da pintura à arte relacional, de Lyotard. (LYOTARD, 1996, p. 206).

É preciso verificar, também, se nesta “cultura da pós-produção”, ligada ao mundo da apropriação em que as fronteiras entre consumo e produção teriam sido eliminadas, a arte não acabou reduzida a uma forma corriqueira de comunicação. Sabe-se que as obras desde os anos 1980 “demitidas das exigências de projetos, utopias, e programas tem enfrentado os problemas colocados pelas demandas de comunicação” (FAVARETTO, 1991, p. 149). Liberada do imperativo das vanguardas de tornar a arte esfera autônoma os artistas tem figurado, desde então, os problemas do presente (como segregação, ecologia, e a própria comunicação) procurando “satisfazer tal demanda, mesmo arriscando-se a sucumbir às exigências de comunicação impostas pelo mercado”. (FAVARETTO, 1991, p. 149). O desafio, portanto, é saber se estas “práticas colaborativas e interdisciplinares”, descritas por Bourriaud e Obrist, que visam a aproximar arte e vida articulam os elementos do presente no gesto estético ou na forma artística - de modo a relacionar, na metáfora, estética e política - ou se essas práticas, ao contrário, atestam a neutralização da poética e o desvanecimento da política, sucumbindo ao mundo da vida.

Retornando a Tiravanija, recorde-se que o artista reapresentou na Bienal de São Paulo, de 2008, uma “situação” em que problematizava justamente a comunicação: “mesas de negociação, estranhas plataformas de discussão, cenas vazias, painéis de cartazes, pranchetas, telas, salas de informação - estruturas coletivas, abertas a participação do público” (BOURRIAUD, 2009, p.65). Seu objetivo é constituir ágoras residuais, espaços de negociação do sentido – o que remete tanto ao intento, já descrito, da arte de “retornar ao real” como ao paradigma do “agir comunicativo” de certas filosofias contemporâneas – que supra a ausência destes espaços na dita sociedade do pensamento único. Esta tentativa, porém, de pelo “arquivamento e testemunho de um mundo comum” reagir às limitações da democracia representativa ou ao controle das informações no circuito das mídias só adquire efetividade, paradoxalmente, se convertida em evento cultural por estas mesmas mídias (BOURRIAUD, 2009, p.75). O problema, portanto, é saber se a arte relacional quando “*mise en situation* nos meios de comunicação” preserva “as realidades advindas de sua própria forma artística”, podendo “ser julgada como tal”, ou “se elas se tornam apenas tributárias da imagem que dela a comunicação pode fazer circular” (CAUQUELIN, 2005, p.81). Porque se analisarmos os mecanismos de produção e distribuição da arte contemporânea perceberemos, com Cauquelin, que plataformas como a *ágora* de Tiravanija “se constrói fora de sua qualidade própria – a da participação *in situ* dos colaboradores - mas na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p.82). Ou seja: esta convergência entre arte e comunicação é recíproca: pois, por um lado, para que “a sala de conferências” da Bienal não fique restrita

aos interlocutores especializados é preciso que ela circule na sociedade da comunicação; e, por outro lado, como “a criação artística é a atividade mais requisitada, mais demandada, e talvez a única que convenha perfeitamente à circulação de informações sem conteúdo específico” – capaz de, por isso mesmo, “assegurar o funcionamento do mundo *mass-midiático* em seus aspectos exclusivos de rede” – há o risco da redução da *ágora* a seu simulacro.(CAUQUELIN, 2005, p.165).

Para Bourriaud e Obrist, entretanto, as proposições dos artistas relacionais seriam uma reação “ao estreitamento do espaço público e do desaparecimento da invenção política na era do consenso”, na caracterização de Rancière dos anos 1990 (RANCIÈRE, 2005a, p.54). Para outra parcela da crítica, contudo, – como estamos procurando mostrar - diferentemente do gesto estético dos anos 1960 que visava à renovação da sensibilidade por meio de um “apelo às forças que impelem o espírito para a fonte originária dos conflitos” como se dizia na época da contracultura (COHEN, 1988, p.43) - no sentido, por exemplo, dos *happenings*; a colaboração na arte relacional representaria uma “forma edulcorada de crítica social”. (FAVARETTO, 2009, p.11). Essa também é a posição da crítica Claire Bishop segundo a qual esta participação produziria um “sentimento de empatia e não violência, de coabitação comunitária”; uma vez que quem habita provisoriamente uma plataforma – como as de Tiravanija, Téllez ou Haaning - viveria a experiência de uma “humanidade reconciliada”; o que acarretaria, por conseguinte, a despolitização da arte em razão da refutação de toda forma de oposição ou de violência do campo social (BISHOP, 2004, p.96). Nessa mesma direção, ainda, Jean Galard conjectura se estas “práticas colaborativas” não constituiriam um “arremedo de reconciliação social, como se o estado do mundo pudesse ser retificado com um pouco de boa vontade e alguns louváveis exemplos” – como os que vimos aqui: dos comensais novayorkinos; do biogás tailandês, da *ágora* residual tropical, ou da desterritorialização geo-psi californiana. (GALARD, 2005, p. 11). O problema para estes críticos, enfim, é verificar se estes espaços substitutivos podem funcionar efetivamente como elementos de recomposição dos espaços políticos, ou se eles correm o risco de assumirem a função de seus substitutos paródicos. Ou ainda: é examinar se na tentativa de suprir a ausência de políticas sociais, o que teríamos nos espaços de arte relacional é uma sociabilidade glamourizada, fictícia porque factícia - um espaço polido e desdramatizado, um simulacro, enfim, da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos.

Jacques Rancière, por seu turno, acredita que a arte relacional promovendo a “partilha do sensível” pode se opor aos espaços de sociabilidade edulcorada – embora evite arrolar exemplos. Em uma reação à recepção estereotipada do público essas manifestações promoveriam, na língua do autor, uma “autêntica política do anônimo” (RANCIÈRE, 2005a, p.74). Esta última noção, contudo, não adquire, nele, sentido substancial ou ontológico, uma vez que o autor não a identifica a determinado grupo social (ou às ditas minorias). Rancière caracteriza, de modo singular, o “anônimo” como “coletivo de enunciação e de manifestação que identifica sua causa e sua voz com qualquer outra, com as de todos aqueles que não tem direito de falar” (RANCIÈRE, 2004, p.85). Em resumo: essas manifestações dariam visibilidade às “formas de vida” que desafariam as “práticas de consenso”, pois ao “outorgar àqueles que não têm nome um nome coletivo” estariam “re-qualificando uma situação dada”. (RANCIÈRE,

2005a, p.83).<sup>3</sup> Como vimos, contudo, há o risco destes “coletivos de enunciação” não adquirirem a força política almejada se a visibilidade do “devir anônimo” ficar restrita aos profissionais do *métier* ou ao público *habitué*; ou, supondo sua veiculação pelas mídias - o que a princípio alargaria sua audiência - há o risco desses coletivos se dissolverem na universalidade abstrata da comunicação. Se, entretanto, não se acatar a hipótese da dissolução da arte na comunicação, ou seja, de que a arte só adquire realidade quando paradoxalmente se “desrealiza”, quando se torna imagem (ou evento cultural); pode-se admitir, ao menos que nessas manifestações haja um embate entre as representações que envolvem a arte e a imagem oficial da realidade difundida pelo “discurso publicitário, transmitida pelos meios de comunicação, e organizada por uma ideologia *light* de consumo cultural”.(BOURRIAUD; 2009a, p. 109). E que deste embate pode resultar a efetividade de uma “arte crítica” em que “a estética adquire uma política própria” - na aposta pascaliana de Rancière - que não coincidiria com a “estética da política” que entendemos, aqui, como generalização do estético ou disseminação cultural. (RANCIÈRE, 2005, p.86).

É possível afirmar, contudo, apesar da aposta de Rancière, que essas manifestações baseadas na colaboração, como as da arte relacional, operam como “formas de reparação de um Estado degradado”. (GALARD, 2005, p.13). Seria uma “racionalização”, uma “atividade compensatória”, uma “ideologia da reparação” que prospera sobre “um fundo de sentimento de culpa” (GALARD, 2005, p.19) inseparável do trabalho de luto ainda em curso pela morte das vanguardas, que “não ataca do ponto de vista político a causa verdadeira”: a “implosão do social”, como dizia Jean Baudrillard (BAUDRILLARD, 1982, p. 53). Essa tentativa de restaurar o vínculo social supostamente roto tem como pressuposto a substituição da política como espaço do dissenso ou do conflito por uma visão consensual de sociedade baseada nas idéias de tolerância ou transparência social. É difícil admitir afinal, que no circuito artístico, seja galeria, museu ou rua se configure, ainda que provisoriamente, “espaços para descobrir novos dissensos”, como quer Rancière, haja vista que estas intervenções - aderentes, na ausência da mediação da forma artística ou do gesto estético, à dita realidade existente - resultam da colaboração de artistas, curadores, *mass-mídia*, e terceiro setor, entre outros parceiros. Essas ações, além disso, realizadas com frequência em espaços públicos - como em ocupações de edifícios abandonados - com a colaboração de “agentes sociais”,

3 Diversos autores, no rastro de Maurice Blanchot, Georges Bataille, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Roland Barthes têm pensado cada qual a seu modo noções que à primeira vista podem ser aproximadas da “arte colaborativa” de Bourriaud ou da “política do anônimo” de Rancière. Não apenas no regime estético em sentido estrito, mas também nos regimes de trabalho, da clínica ou da amizade, Toni Negri, Michael Hardt; Jean-Luc Nancy; Maurizio Lazzarato, Giorgio Agambem ou Francisco Ortega vem figurando formas de vida que se furtam à dita “vida em comum” (como “comunidade identitária” ou “fusional”) tais como: a “comunidade dos celibatários; a comunidade negativa; comunidades dos sem comunidades; a comunidade impossível; a comunidade de jogo; a comunidade que vem; a comunidade da singularidade qualquer”. São diferentes designações de formas “não unitárias”, “não totalizáveis”, “não filialistas” de comunidade; ou ainda: são “comunidade feita de singularidades” - porque irreduzíveis tanto ao “individualismo” como ao “comunalismo”. (PELBART, 2003, p. 28-51). Essas formas de comunidade não podem, contudo, ser equiparadas às noções de arte relacional ou de política do anônimo, sem mais, porque intentam na resistência ao rolo compressor do evento, “a criação em estado nascente” (GUATTARI, 1992, p. 115). Ressalte-se, como exemplo, dessa resistência o trabalho da Cia Teatral **Ueinz**, em São Paulo, composta por pacientes e usuários de serviços de saúde mental, coordenada por Peter Pelbart, que se furta seja a “arte institucionalizada”, na expressão de Félix Guattari, seja a jubilação conversacional da política institucional e do terceiro setor, como indica o próprio nome do grupo: Ueinz: “uma língua que significa a si mesma, que se enrola sobre si, língua exotérica, misteriosa, glossolálica” (PELBART, 2000, p.99). Em resumo: na tentativa de “reconstruir pontes” entre os anos 1960 e 1970 e os anos 1990 e 2000 o equívoco de Bourriaud, segundo Éric Alliez, foi relacionar as noções de “micropolíticas do desejo” e de “revolução molecular, ao modo de Guattari, à prática intersubjetiva do agir comunicativo esteticamente motivado da arte relacional. Com efeito, os “focos de singularização”, fruto da “transferência de singularidade do artista criador de espaço para a subjetividade coletiva”, ou seja, “o novo paradigma estético” na novilingua do último Guattari é subsumida, em Bourriaud, ao “novo universal da comunicação”, enquanto “democratização alternativa”. (ALLIEZ, 2008, s/p). Cabe destacar, contudo, que a “porta estreita da comunicação”, por onde esvaece o “desejo revolucionário” - como sentencia Alliez a partir de Eric Toney, - é inoperante na tentativa de compreender as referidas figuras da comunidade por vir, que vão a contrapelo da generalização do estético e da gentrificação cultural das últimas décadas (ALLIEZ, 2008, s/p).



quando o próprio artista não assume esta função, como na intervenção de Javier Tellez, podem ser confundidas com as iniciativas de ordem social, ou assistencialista, que implicam uma estética difusa, apaziguada, conciliatória muito distinta da “beleza intensa ou inquietante senão vertiginosa” que parece, frente a essa arte colaborativa, renegada a outra época. (GALARD, 2005, p.53). Radicalizando essa crítica podemos ainda indagar se o voluntarismo das vanguardas fundado no artista-inventor, herdeiro da noção romântica de gênio – segundo o imaginário das vanguardas históricas - não teria sido substituído, nestas manifestações, pelo voluntariado do *artista-manager*, enquanto “excepcional organizador”, uma vez que “a habilidade para a gestão passa a ser, agora, a primeira qualidade do artista relacional, gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresário de operações simbólicas” (GALARD, 2005a, s/p): “Nessa direção, me sinto – confirma o artista italiano Maurizio Cattelan - cada vez mais um editor ou empregador, e cada vez menos um artista” - ao menos no sentido da tradição moderna em arte. (*apud* OBRIST, 2006, p.15).

Na tentativa de compreender o modo de inscrição desses projetos engajados socialmente nos mecanismos de produção cultural é preciso ainda refletir, sem receio, sobre a relação entre a tarefa da crítica e a função curatorial, como no caso da crítica de Obrist e Bourriaud que certificaram com seus textos sobre arte relacional o ato de curar, e vice-versa. Entre descritivo e prescritivo esses curadores exibem as obras selecionadas como sendo representativas da “forma-função relacional”, reduzindo-as ao aspecto da participação do público, à revelia de alguns artistas referidos em seus textos. (GILLICK, 2006, p. 96). É necessário verificar, em outros termos, se intervenções que poderiam ter efeito disruptivo não acabaram neutralizadas no “gênero expositivo”, em razão do novo “balanceamento de responsabilidade” pela autoria, entre artista e crítico-curador, uma vez que a este tem sido, agora, atribuído não apenas a função de “expor, mas de co-executar” (fundamentar e divulgar) o trabalho do artista. (HUCHET, 1997, p. 42: parênteses nossos). Dito sem meias-medidas: além disso, as curadorias (sobretudo de instalações) “acabam por converter os espaços em que ocorrem (como lugar de exposição ou de evidenciação de uma prática, no caso da arte relacional) em “espaços (institucionais) de acolhimento ou de hospitalidade” até quando abrigam intervenções que problematizam o próprio circuito artístico – conquistando, desse modo, o beneplácito do público. Essa ênfase no gênero expositivo em prejuízo do efeito disruptivo é nítida nas mostras internacionais como a Documenta de Kassel ou a Bienal de São Paulo que acabam, muitas vezes, por destacar o poder do curador”, fazendo com que o artista incorpore de tal maneira “seu papel de produtor verdadeiramente pré-conceituado pelo projeto curatorial que assume o risco de ter seu perfil mesclado ao do curador” (HUCHET, 1997, p.39). Fica, decerto, um problema em aberto, porque recente, o de saber se é possível no quadro da generalização estética do presente produzir uma “imagem” que detenha algum enigma, que indície algum segredo, mistério, - ou recuo: seja a transcendência; ou o “belo difícil”; o que significa, verificar no caso da arte relacional, se é possível agenciar um “acontecimento” - uma operação que evidencie a “independência incondicional do pensamento”, superando o performativo: o que Jacques Derrida denomina “rompante”; “im-provável”; “o isso”; ou “o chegante” (DERRIDA, 2003, p. 78) – algo que não seja, enfim, mero evento cultural, ou apenas “interessante” porque “próximo do curioso e do acicate; que atrai, mas não cativa; que aferroa mas não consegue nem ferir ou incitar”; ou

seja, verificar como é possível, numa palavra, que se articule na forma artística ou gesto estético, negação sem negaceados (GALARD, 2004, p. 162).<sup>4</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. *Teoria Estética. São Paulo. Martins Fontes: 1982.*

ALLIEZ, É. Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle: capitalisme, schizofrénie et consensus. In *Multitudes*, no. 34. Paris: Éditions Amsterdam, automne 2008.

BAUDRILLARD, J. *A sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

BISHOP, C. Antagonism and Relationnal Aesthetics. In *October*, no. 110, 2004.

BOURRIAUD, N. Estética relacional, a política das relações. In: LAGNADO, L. (org.): *27ª. Bienal de São Paulo: seminários:* Rio de Janeiro, Cobogó, 2008.

\_\_\_\_\_, *Estética relacional.* São Paulo: Martins, 2009.

\_\_\_\_\_, *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.* São Paulo: Martins, 2009a.

\_\_\_\_\_, *Radicant: pour une esthétique de la globalization.* Paris: Denoel, 2009b.

BURGER, P. *Teoria da Vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea.* São Paulo: Martins, 2005.

CYPRIANO, F. Mostra binacional discute conceito de fronteira. In: *Folha de São Paulo*, 31/08/2005.

COHEN, R. *Performance como linguagem.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

DERRIDA, J. *A universidade sem condição.* São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

FAVARETTO, C. F. Impasses da arte contemporânea. In: AJZENBERG (org.), *Comunicações e artes em tempo de mudança, 1966-1991.* São Paulo, ECA-USP; SESC, 1991.

4 Em tempo: Bourriaud examinou em seu livro "*Radicant: pour une esthétique de la globalization*", de 2009, a arte relacional ou da pós-produção a partir da noção de "*radicant*" caracterizada pelo autor como a raiz que, uma vez recolhida, é conduzida por seu portador de um território a outro. A noção de apropriação, central no autor, é considerada, nesse novo livro, enquanto "trocas culturais". Os artistas relacionais - embora evite, nesse texto, o termo - seriam "inventores de percursos", nômades que, amealhando signos, constituiriam novas "paisagens culturais" (BOURRIAUD, 2009b, p.34). O apagamento dos limites entre arte e vida é analisado, portanto, agora, a partir do esbatimento das fronteiras entre os países. Sua hipótese é que no momento em que os Estados Nacionais são atravessados por "fluxos uniformizadoras da globalização", a dimensão "portativa" dos "dados nacionais" - uma espécie, talvez, de raiz *prêt-à-porter* - torna-se mais importante que as "realidades locais" (BOURRIAUD, 2009b, p. 36). Para Bourriaud, em outros termos, as obras mais significativas das duas últimas décadas seriam as que indiciam uma terceira via situada entre as ditas modernidade e pós-modernidade: a "altermodernidade". Por meio desse novo achado-verbal o autor critica a noção de pós-modernidade que teria substituído, nos anos 1980, a "universalidade abstrata e teórica do modernismo" por uma "outra forma de totalização ou essencialismo": o das "raízes identitárias locais, étnicas ou culturais" (BOURRIAUD, 2009b, p. 38). Em síntese: para Bourriaud a pretendida diversidade cultural defendida pelos partidários do multiculturalismo (ou do "relativismo pós-moderno") seria o "reflexo inverso" da "standardização do imaginário e das formas" promovida pela modernidade artística. (BOURRIAUD, 2009b, p. 45). Reagindo a essas formas "identitárias", as obras "altermodernas", produzidas por um "povo móvel de artistas", habitantes do êxodo ou do "*mise-en-route*" (nova versão da plataforma ou estação), agenciariam um "acordo produtivo" entre discursos singulares (o que nos reenvia, em outra chave, á noção de "arte colaborativa"). (BOURRIAUD, 2009b, p.48). Nessa direção, as obras que vimos, possibilitariam a construção de "espaços de negociação" - ou de novos "engates interculturais" ("*aiguillages*") - entre Argentina, Tailândia e Inglaterra, em Tiravanija; entre Venezuela, México e Estados Unidos, em Téllez; ou entre Dinamarca, França, Turquia e Holanda, em Haaning. São obras que não figurariam, na intenção de Bourriaud, "identidades fixas e estáveis", mas "identidades abertas, contraditórias inacabadas, fragmentadas" (BOURRIAUD, 2009b, p. 56). Possibilitariam, em suma, pensar os deslocamentos dos códigos a partir da tradução, pelo artista, das línguas de partida às línguas de chegada sem que nenhuma delas tivesse, no ato de transposição, sua raiz calcinada. Face isso, cabe, porém, um senão, a saber. Esse reconhecimento, sem mais, do artista de outras nacionalidades, ou de obras que apregoam seraficamente tolerância, endossando também aqui, a discursividade conciliatória do mundo, implica, muita vez, abolição de critérios de julgamento estético; e, por conseguinte - como já assinalou, inclusive, Slavoj Zizek - "colonialismo ao inverso" (ZIZEK, 2003, p. 44). De fato: quando a crítica de arte converte o outro, em fantasma a exorcizar os seus próprios; ou seja, em sujeito de uma verdade histórica e política a ser prontamente reconhecida, independentemente da articulação do dito conteúdo numa forma artística, a arte se faz etnologia, sociologia ou antropologia; haja vista que a forma artística acaba destituída de sua autossuficiência, condição necessária de seu poder de negatividade, ou dissolução de consensos.

- \_\_\_\_\_, Do significado ao uso. In: *Jornal de Resenhas*, n. 6. São Paulo: Discurso Editorial, out./2009.
- FOSTER, H. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- GALARD, J. *A beleza do gesto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- \_\_\_\_\_, Estetización de la vida: abolición o generalización del arte? In: DALLAL, A. (org.), *La abolición de la arte*. México: UNAM, 1998.
- \_\_\_\_\_, *La Beauté à outrance: réflexions sur l'abus esthétique*. Paris: Actes Sud, 2004.
- \_\_\_\_\_, Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo: metáforas pétreas. In: palestra proferida em 25/03/2005 no *Colóquio Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade*, org. SESC Pompéia. Mimeo.
- GENETTE, G. *L'oeuvre de l'art: immanence et transcendence*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- GILLICK, I. Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's Antagonism and Relational Aesthetics. In: *October* n. 115. New York: MIT Press, hiver 2006.
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: editora 34, 1992.
- HUCHET, S. Instalação, alegoria, discurso. In: *Trilhas* n.6. Campina: Editora da Unicamp, 1997.
- LYOTARD, J.F. *L'assassinat de l'expérience par la peinture: Monory*. Paris: Le Castor Astral, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996.
- \_\_\_\_\_, *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.
- OBRIST, H.U. *Arte agora: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Don't Stop*. New York/Berlin, Published by Sternberg, 2006a.
- PELBART, P.P. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- \_\_\_\_\_, *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005a.
- \_\_\_\_\_, *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do Real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo, 2003.

## REDESCOBRIMENTO DO BRASIL: A CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA (1971) DE GLAUCO RODRIGUES

Roberta Ribeiro Prestes<sup>1</sup>

Palavras-chaves: Glauco Rodrigues, Carta de Pero Vaz de Caminha, Identidade Nacional Brasileira.

Considerada a “Certidão de Nascimento” da Nação brasileira, a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, escrita em 1500, já recebeu inúmeras releituras e análises que objetivavam representá-la ou simplesmente citá-la. Entre a numerosa quantidade de intelectuais de diferentes áreas que pesquisaram sobre este documento do século XVI, destaco apenas dois pintores, Victor Meirelles e Glauco Rodrigues. A relevância de suas obras, que tiveram a *Carta* como fonte primordial, se dão devido a aproximação de suas temáticas central: a identidade nacional brasileira.

Victor Meirelles foi um grande pintor acadêmico do século XIX que realizou a pintura *Primeira Missa no Brasil*, em 1861. Diferentemente de Glauco Rodrigues que não teve uma formação acadêmica tradicional e viveu a arte brasileira um século depois, realizando a série *Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o Descobrimento da Terra Nova que fez Pedro Álvares Cabral a El Rey Nosso Senhor* em 1971.

Tendo em vista que os dois artistas tiveram como princípio norteador o texto escrito por Pero Vaz de Caminha em 1500 e ambos abordaram de maneira explícita a identidade nacional brasileira, cada um dentro de seu contexto político cultural. Para compreendermos estes trabalhos, devemos retomar a importância que o documento histórico tem para o imaginário da nação brasileira e para a construção de sua identidade.

A *Carta de Pero Vaz de Caminha* foi publicada pela primeira vez em 1817 pelo Padre Manuel Aires Casal, na cidade do Rio de Janeiro (AGUIAR, 2000: 39). Antes de ser publicado, este documento já havia sido descoberto pelo pesquisador espanhol J. B. Muños em 1735, entretanto não foi divulgado (ARROYO, 1963: 11).

Foi a partir da primeira veiculação que a *Carta* tornou-se o documento oficial do nascimento da nação católica brasileira, originando ainda alguns mitos, “como o ‘novo mundo’, o ‘paraíso terrestre recuperado’, o ‘bom selvagem’, etc., etc.” inclusive o “ufanismo sentimental que se encontra em tantas

<sup>1</sup> Mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, bolsista CNPq. robertarp@gmail.com

manifestações brasileiras” (CASTRO, 1985: 12). Sendo estes os pontos mais destacados pelo escrivão em 1500 e que foram resgatados durante a história do país como forma de exaltar a nação.

O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro do Rio de Janeiro (IHGB) publicou em 1877, com texto do Visconde de Porto Seguro, Francisco Adolfo Varnhagem<sup>2</sup>, a Carta de Pero Vaz de Caminha, com o título: *A cerca de como não foi na – Coroa Vermelha – na enseada de Santa Cruz: que Cabral desembarcou e em que fez dizer a primeira missa*. O principal objetivo desta publicação era divulgar a “certidão de nascimento” da nação brasileira. Em pleno Romantismo, a exaltação da nação era uma das principais temáticas que o Estado Imperial dava apoio para as publicações literárias e trabalhos artísticos.

Desta forma, houve um constante apoio do Governo Imperial e a *Carta* de Caminha tornou-se um elemento importantíssimo para a busca de homogeneidade da nação, pois ela representava, naquele momento, o primeiro contato dos brancos portugueses com os índios americanos. Esse acontecimento foi escrito em forma de narrativa de viagem e mostrava uma harmonia entre esses dois povos distintos. Brevemente falando, neste momento da história do país teve-se a formação de um mito nacional, o qual, segundo Marilena Chauí (2001: 5-9), o imaginário nacional foi construído através dos setores culturais desde 1500 até os dias atuais, destacando-se duas situações: primeiramente que o Brasil é um “povo novo” que surgiu de “três raças valorosas: os corajosos índios, os estóicos negros e os bravos sentimentos lusitanos”; e em segundo lugar, da existência de significativas representações homogêneas do Brasil, que permitem “crer na unidade, na identidade e na individualidade da nação e do povo brasileiro”.

As questões levantadas pela autora podem ser visualizadas na obra de Victor Meirelles, *A Primeira Missa no Brasil*. Esta obra faz parte do imaginário nacional desde que foi apresentada no *Salon* de Paris em 1861 e é a representação visual do batismo da nação brasileira. Originou-se da narrativa de Pero Vaz de Caminha de 1500 e tornou-se uma das imagens pictóricas mais conhecidas e reproduzidas na sociedade brasileira.

Apesar de representar o nascimento do Brasil, a pintura de Meirelles foi realizada em solo parisiense durante seus anos de bolsista da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Foi orientado, a distância, por Araujo Porto-Alegre, o qual o indicou a temática da obra, pois, ele tinha “consciência do papel da arte figurativa e particularmente da pintura histórica na formação da identidade nacional” (AGUILAR, 2000: 104).

Este pensamento de Porto-Alegre, dava-se devido ao período em que o Brasil presenciava o movimento cultural Romântico, que tinha como uma de suas principais características a produção de quadros históricos com a intenção da propagação da identidade nacional. Compreende-se desta forma que era interesse do Império levar estes artistas para o exterior, para aprenderem as técnicas européias e dialogarem com os movimentos culturais que estavam surgindo. Assim, Meirelles correspondeu às expectativas de seu tutor.

---

2 Francisco Varnhagem nasceu em São João de Ipanema (São Paulo) no dia 17 de fevereiro de 1816 e faleceu em Viena (Áustria) no dia 26 de junho de 1878. É o patrono da Cadeira de número trinta e nove da Academia Brasileira de Letras. Foi tenente da artilharia portuguesa, em 1838 publicou o ensaio intitulado *Notícia do Brasil* e ajudou o historiador português Alexandre Herculano em *O Panorama*. Após pesquisas sobre a época do descobrimento do Brasil, publicou o *Diário de Navegação de Pero Lopes de Sousa*. Em 1854 editou o livro *História Geral do Brasil*, sem indicar autoria, apenas afirmando que era de um sócio do Instituto Histórico Geográfico, o qual ele fazia parte. Em 1874 recebe o título de Barão e Visconde de Porto Seguro do governo imperial. Realizou diversos livros sobre a história do Brasil ao longo de sua vida. (Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=796&sid=346&tpl=printerview>>>)



Assim, com o auxílio do Governo Imperial e o apoio dado pelos escritores e pintores, podemos afirmar que foi no século XIX que a descoberta do Brasil foi inventada, como resultado das características do Movimento Romântico e devido ao projeto de construção nacional realizado pelo Império. Esta construção deu-se de duas formas, de um lado pelos historiadores que “fundamentava cientificamente uma ‘verdade’ desejada” e de outro os artistas, que criaram “crenças que se encarnavam num corpo de convicções coletivas” (COLI, 2005: 23); que ocorria tanto através da literatura como das artes plásticas.

Em outras palavras, a pintura de Meirelles teve um papel de consolidar uma “cena de elevação espiritual, celebrada por duas culturas”, a portuguesa e a indígena. Mais do que isso, esta cena representa o “batismo da nação brasileira” como forma de fusão das raças, “criando identidades fundadas em sentimentos unificadores em torno do sentir-se brasileiro” (MAKOWIECKY, 2008: 739).

A veiculação desta “nova” identidade brasileira, que surgiu a partir da imagem pictórica do século XIX deve-se muito as reproduções nos livros didáticos e feitos pela mídia, além de cédulas de moedas comemorativas. Como afirma Jorge Coli (2005: 39-43), “Caminha não apenas encontrou um tradutor visual” para a sua carta, mas conseguiu que o espectador moderno fizesse parte da Primeira Missa. “Esta imagem dificilmente será apagada, ou substituída. Ela é a Primeira Missa no Brasil. São os poderes da arte fabricando a história”.

Partindo deste pensamento de Jorge Coli, e que a pintura de Meirelles não se limita no fato da missa em si, mas em toda a narrativa de Caminha, parto para a série pintada por Glauco Rodrigues em 1971. Nesta, o pintor, ao desejar falar de identidade nacional, foi mais cuidadoso que o artista romântico e organizou vinte e seis obras cada uma delas retomando um trecho do texto de 1500. Entre elas, logicamente que a cena mais emblemática não ficaria de fora, e uma releitura da Primeira Missa de Meirelles é feita.

Glauco Rodrigues, pode-se dizer que foi, acima de qualquer coisa, um pintor de seu tempo, seu cotidiano e sua realidade política e cultural. Em pleno regime militar brasileiro, denunciou de maneira sarcástica o nacionalismo exacerbado do governo. Utilizou as cores nacionais, a bandeira, o índio, o branco, a praia, o carnaval, etc, tudo que estava ao seu alcance e que se dizia ser brasileiro.

Com formação artística nada formal mas um conhecimento da técnica do desenho e da pintura, Glauco não deixava dúvidas de seu realismo pictórico. A mistura de tempos, personagens e situações eram feitos através de diversas citações que o pintor fazia e referenciava, como forma de homenagem, ou crítica, que representaram a nação brasileira ao longo dos seus quase quinhentos anos de descobrimento. Hans Staden, Jean-Baptiste Debret, Victor Meirelles, José Maria Medeiros, Tarsila do Amaral, Rugendas, Lasar Segall, além de fotografias dos anos 1970 dele mesmo ao lado de seus amigos cariocas ou, retiradas de uma revista qualquer daquela mesma época. Era assim o Brasil deste artista gaúcho.

Seu olhar de estrangeiro, mas nativo, sabia que para “redescobrir” o Brasil seria necessário começar pela praia, para depois explorar terra firme. Portanto, seguiu os passos dos portugueses de 1500, narrado pelas palavras do escrivão Perto Vaz de Caminha: “... e assim seguimos nosso caminho, por este

mar de longo até que... topamos alguns sinais de terra...”<sup>3</sup>. E esta é a primeira frase que podemos observar citada pelo pintor na pintura número um da série. Desta mesma forma seguem as demais vinte e cinco pinturas, totalizando vinte e seis obras, referenciando diferentes passagens de 1500, mas com imagens modernas.

Nas suas pinturas encontramos desde características da arte pop norte americana até mesmo ao hiper-realismo e ao novo realismo francês. Seguiu ainda os passos do modernista Oswald de Andrade e deglutiou os movimentos plásticos estrangeiros para repensar e questionar a arte nacional. Declarou-se um antropófago, pintou de acordo com o movimento tropicalista, o qual, de maneira declarada, pensava em uma cultura brasileira, mas não elitista, e sim para todos. Onde o erudito e o popular se fundissem e não se excluíssem, que o negro, o branco e o índio convivessem lado a lado, o Brasil arcaico e moderno, subdesenvolvido e com orgulho disso. A natureza farta, mas diversificada, os diferentes brasis, o de ontem e o de hoje, o do norte e o do sul, formando um só, mas não homogêneo, ao contrario, com suas diferenças e características, todas juntas formando uma nova.

A pintura de Glauco alcança este pensamento de arte brasileira, e não apenas na questão cultural, mas a própria identidade nacional. O Brasil que fomos e que somos e que ainda iremos ser. O arcaico, o subdesenvolvido, o selvagem índio, ao lado do moderno, desenvolvido e civilizado homem branco. O negro? Este representa grande parte da nação brasileira e, diferentemente de Meirelles, ele não foi esquecido. Sua cultura e religião aparecem constantemente em seus quadros ao fazer referência ao candomblém, ao carnaval da escola de samba mangueira, e ao próprio índio, como personagem atuante da formação desta “nova civilização”, chamados de brasileiros.

A miscigenação entre o índio, o negro e o branco são as peças chaves para a compreensão da pintura do artista gaúcho. O Brasil se formou com a fusão de três raças, e o mito nacional defende que o que cada uma delas tem de melhor é o que faz do brasileiro um povo tão bom. Glauco não afirma isso em momento algum, ele questiona essa junção, e os resultados disso. Ele coloca lado a lado os portugueses “civilizados” e os índios “selvagens” de 1500 com os brasileiros de 1971 e nos deixa a perguntar: “qual a diferença entre esses dois tempos tão distantes nessa mesma terra?” A resposta ele não nos fornece, talvez, através de suas obras isso seja sugerido apenas, mas nada com muita exatidão.

Se levarmos o contexto político em que se vivia naquele momento, o artista presenciava prisões, torturas, censuras, perseguições, exílios, em decorrência ao AI-5. Logo, comparando brevemente, aqueles homens brancos que se diziam civilizados e que reprimiam toda e qualquer cultura diferente da que eles conheciam e pregavam e acreditavam que podiam exterminá-la, não era muito diferente aos militares que perseguiam, prendiam, matavam e proibiam tudo aquilo que não os era favorável.

Assim se construiu a identidade nacional brasileira, com cortes, com extermínios – não apenas de pessoas, mas de culturas, religiões e políticas –, onde aquilo que deveria ser visto e lembrado, era exaltado, e aquilo que “não era civilizado” o suficiente, escondia-se. Glauco, a sua maneira, discreta e, para os mais apressados, um nacionalista, trouxe a tona todos esses personagens e tempos, civilizados ou não,

<sup>3</sup> Trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha que consta na primeira obra da série de Glauco Rodrigues.

de glória ou de perdas. Desta vez, Caminha não encontrou um tradutor visual para a sua Carta, e sim, o Brasil encontrou um tradutor visual para o mosaico que é a sua identidade nacional.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Nelson org. *Mostra do redescobrimento: carta de Pero Vaz de Caminha* – letter from Pero Vaz de Caminha. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 Anos, 2000. 208p.
- ARROYO, Leonardo. *Pero Vaz de Caminha*. Carta a El Rey D. Manuel. São Paulo: Dominus Editora, 1963. 103p.
- Carta de Pero Vaz de Caminha*. (p. 13 – 37). IN: Revista Trimestral do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil. Rio de Janeiro, B. L. Garnier – Livreiro Editor: 1877. Tomo XL parte segunda. 617p.
- CASTRO, Silvio. *O descobrimento do Brasil: A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1985.132p.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. 104p.
- COLI, Jorge. *Primeira Missa e a invenção da descoberta*. (p. 107 – 121). IN: NOVAES, Adauto (org.). *A Descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 541p.
- CORTESÃO, Jaime. *Cabral e as origens do Brasil*. Ensaio de topografia histórica. Rio de Janeiro: Edição do Ministério das Relações Exteriores, 1944. 173p.
- D'ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*. Lisboa : Estampa, 1998.p. 212
- KELLY, Celso. *A Pintura do Romantismo*. (p. 13 – 26). IN: Ciclo de conferências promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes. Século XIX: O Romantismo. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1979. P. 199
- MAKOWIECKY, Sandra. *O contato com uma obra prima: a primeira missa de Victor Meirelles e o renascimento de uma pintura*. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis
- PEREIRA, Paulo Roberto (org.) *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999. 109p.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. (Visconde de Porto Seguro). *A cerca de como não foi na – Coroa Vermelha – na enseada de Santa Cruz: que Cabral desembarcou e em que fez dizer a primeira missa*. (p. 5 – 12) IN: Revista Trimestral do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil. Rio de Janeiro, B. L. Garnier – Livreiro Editor: 1877. Tomo XL parte segunda. 617p.

## EXPRESSIONES DE TROPICALIDADE NA PINTURA DOS VIAJANTES, NA FOTOGRAFIA DE PAISAGENS E NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX — CONTRAPONDO OLHARES

Solange de Aragão<sup>1</sup>

Euler Sandeville Júnior<sup>2</sup>

Palavras-chave: arte, tropicalidade, século XIX, pintura dos viajantes, fotografia de paisagens, literatura brasileira

### INTRODUÇÃO

Por meio da análise iconográfica selecionada em material das artes plásticas e da fotografia, e por meio da análise de excertos da literatura nacional produzida ao longo do oitocentos, pretende-se discutir o emprego da vegetação como forma emblemática de caracterizar a paisagem brasileira no sentido de sua tropicalidade. Os estudos sugerem ainda interações entre as formas de expressar a nacionalidade por estrangeiros e brasileiros.

Rugendas e Debret não raro incluem palmeiras e outras plantas tropicais nas imagens de paisagens do Brasil. Em “Vista da Igreja de São Bento”, Rugendas enquadra uma palmeira, à direita do observador, que se destaca no primeiro plano; em “Venda em Recife” registra a existência de palmeiras no espaço público; em “Vista do Rio de Janeiro”, palmeiras e bananeiras aparecem em destaque à direita do observador; e em uma de suas obras mais conhecidas e discutidas, “Carregadores de água”, esses mesmos elementos aparecem atrás dos muros das construções. Debret, pintor de costumes e de acontecimentos históricos, retrata com menos frequência o espaço urbano e as paisagens do Brasil; ainda assim, em quadros como “Ponte de Santa Ifigênia”, também dá ênfase às palmeiras, dispostas praticamente no centro da tela, evidenciando a tropicalidade do lugar.

Em Thomas Ender, mais do que a vegetação tropical é a luminosidade que evidencia essa tropicalidade, como em “Convento Franciscano”, “Residência Real em São Paulo” e “Vila Rica” – obras às quais confere um tom dourado por meio do emprego de um amarelo vívido. Da mesma forma que

---

1 Arquiteta, urbanista, mestre e doutora pela FAU-USP, com pós-doutorado pelo Departamento de História da FFLCH-USP. e-mail: solange-dearagao@hotmail.com

2 Professor do Departamento de Projeto da FAU-USP, vice-coordenador da Área Paisagem e Ambiente do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USP, e coordenador do Mestrado do Programa em Ciência Ambiental da USP. e-mail: [esandeville@gmail.com](mailto:esandeville@gmail.com). URL: <http://espiral.net.br>

Rugendas e Debret, Thomas Ender insere palmeiras e outras espécies vegetais tropicais em algumas de suas obras, como em “Panorama da cidade do Rio de Janeiro”; todavia, em suas aquarelas sobressai de fato a luz do Brasil, que tanto impressionou o jovem pintor, como afirma Gilberto Ferrez (1976, p.23).

Esses pintores viajantes eram europeus e um de seus objetivos era retratar o Brasil para os seus compatriotas, revelando suas paisagens e suas riquezas. Talvez por isso a necessidade mais forte de incluir em suas obras elementos e cores que indicassem ou expressassem a tropicalidade do lugar.

No que diz respeito à fotografia do século XIX, é possível encontrar palmeiras com relativa frequência ao longo das ruas ou junto às construções em imagens de cidades como Belém, Manaus, Cuiabá, Salvador e Joinville.

Todavia, é possível colocar algumas questões no que concerne a essas fotografias como, por exemplo, até que ponto a inclusão de palmeiras era intencional ou ocasional no registro de paisagens urbanas? Se considerarmos o modo de produção das gravuras dos álbuns pitorescos dos artistas acima mencionados, percebe-se que não se trata apenas de observação do real, mas que o próprio artista trabalha a partir de alguns “clichês” que insere em suas composições, ou o fazem os gravuristas, como já observado na literatura sobre esses álbuns. Devemos notar, nesse sentido, que a própria família imperial se faz fotografar em meio a uma paisagem pitoresca e tropical ou envolta em uma vegetação exuberante, indicando, neste caso, uma intencionalidade também na fotografia.

Na literatura brasileira do oitocentos, o Brasil é muitas vezes caracterizado por meio de elementos que indicam sua tropicalidade. É a terra das palmeiras, dos coqueiros, dos bosques verdejantes, da luz, do céu azul, dos laranjais e bananeiras, dos bem-te-vis e sabiás. Constata-se uma intenção de valorização da natureza local e a busca de uma nacionalidade – ainda que muitas vezes os elementos empregados não sejam de fato nativos, como as laranjeiras originárias da Índia e as bananeiras, de origem asiática (SANDEVILLE, 1999; ARAGÃO, 2008).

Interessa, portanto, colocar em discussão o emprego desses elementos (especialmente a vegetação) na pintura, na fotografia e na literatura do século XIX, enquanto expressões de uma construção ideológica da identidade do país, correspondendo a um compromisso histórico da nacionalidade associada à riqueza tropical do Brasil a partir do olhar europeu e de sua repercussão na sociedade brasileira.

## NA PINTURA DOS VIAJANTES

Durante os três primeiros séculos de colonização, a arte brasileira foi primordialmente caracterizada pela temática religiosa, de tal maneira que as primeiras pinturas de paisagens foram elaboradas por artistas estrangeiros, como Frans Post, à época da invasão holandesa. É principalmente nessas pinturas de paisagens que se encontram os elementos que correspondem a expressões de tropicalidade.

Na primeira metade do século XIX, um número significativo de artistas europeus teve um papel importante na representação de paisagens brasileiras, dentre os quais podemos destacar Thomas



Ender, que veio para o Brasil com a Missão Austríaca de 1817, Johann Moritz Rugendas, que inicialmente acompanhou a Expedição Langsdorff de 1821, Nicolas Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret, que integraram a Missão Artística Francesa de 1816 – embora Taunay estivesse mais interessado em interpretar a paisagem brasileira do que em representá-la, como observa Ana Maria Belluzo (1994, p.123-4), e Debret tenha se dedicado muito mais à pintura histórica e de costumes que à pintura de paisagens. Aliás, para José Mariano Filho (s.d., p.173), Debret não foi capaz de representar a paisagem em toda sua expressão florística; ao contrário, em sua obra a vegetação apresenta-se sempre com o mesmo caráter – como se não passasse de “mato, folhagem, trama vegetal”. De acordo com Mariano Filho, Rugendas foi superior a Debret nesse aspecto, sendo os elementos florísticos representados mais verdadeiros que a “paisagem de imaginação de que se utilizou Debret” (MARIANO FILHO, s.d., p.173-4). Por outro lado, Pablo Diener (1996, p.54) afirma que numerosas cenas elaboradas por Rugendas foram profundamente modificadas pelos gravadores na Europa e que vários desenhos foram compostos pelo artista em Paris. Nota-se, inclusive, a repetição de determinados elementos (como palmeiras, agaves e bromélias) nas pranchas de sua Viagem pitoresca através do Brasil, indicando um aproveitamento dos croquis de plantas elaborados in loco para a produção do álbum. Dessa forma, a necessidade de representar ou de criar um imaginário de um ambiente tropical muitas vezes se sobrepõe à intenção de verossimilhança, especialmente na fase de editoração dos trabalhos de Rugendas.

Se considerarmos, por exemplo, os desenhos a lápis elaborados pelo artista para o tema “Carregadores de água”, observamos que as palmeiras mal aparecem nesses croquis, mas na versão final, publicada no álbum, têm um destaque bastante expressivo. De fato, em diversas representações da paisagem brasileira, Rugendas se valeu desses elementos, como em “Botafogo”, em “Vista do Rio de Janeiro” (com palmeiras e bananeiras em destaque à direita do observador), “Venda em Recife” (com palmeiras no espaço público e atrás de um muro baixo à direita), “Salvador” (em que nove palmeiras, além de bananeiras, fazem parte da composição), “Costumes da Bahia” (que apresenta uma palmeira junto à construção), e até mesmo em “Índios em uma plantação” (que além das palmeiras retrata bananeiras e agaves, além de araucárias ao fundo).

É importante salientar ainda que essas paisagens caracterizadas por palmeiras e bananeiras são em sua maior parte paisagens culturais observadas por um europeu e já transformadas pelo homem. Rugendas também se aproxima das florestas nativas, que considera a “parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição” (RUGENDAS, s.d., p.11). As conhecidas leis de representação artística do pintor não são suficientes, segundo Rugendas, para a obtenção de uma imagem fidedigna dessa floresta – tão rica em sua complexidade e formas inter-relacionadas, que se torna símbolo do país tropical, assumindo importante papel na definição de uma paisagem brasileira no discurso dos viajantes.

Palmeiras, bananeiras e outras plantas tropicais também aparecem na obra de Thomas Ender, especialmente nas imagens do Rio de Janeiro, como em “Vista da Colina de Mata Cavalos”, “Praia de Botafogo”, “Vista do Catete” e “Panorama da Cidade do Rio de Janeiro”, em que as palmeiras à direita do observador têm um grande peso na composição. Mas em Thomas Ender, talvez a maior expressão

de tropicalidade esteja na luminosidade que registra por meio do emprego de tons amarelos, como faz em “Convento de São Francisco”, “Residência Real em São Paulo” e em “Vila Rica”. É a luz do Brasil que fascina e intriga o jovem pintor, que busca então por um lado retratar e por outro lado caracterizar a paisagem tropical por meio de sua luminosidade.

Em Debret, sendo mais raras as pinturas paisagísticas, é mais difícil avaliar a intencionalidade no emprego (ou enquadramento) desses elementos, mas na imagem da “Ponte de Santa Ifigênia”, pode-se até questionar se de fato as palmeiras que aparecem ao centro existiam ou se foram inseridas pelo artista – o que talvez se torne menos relevante na medida em que a veracidade da representação não diz respeito apenas à fidelidade ao observado, mas às sensações, evocações e imaginações, dentro de uma composição adequada ao tema, que a obra suscita em seu observador. Mesmo em algumas obras centradas na temática de usos e costumes do Brasil ou de cenas do cotidiano, como em “Café Torrado”, Debret faz uso da vegetação como um complemento ou uma ratificação das diferenças culturais e paisagísticas em relação ao Velho Continente. Se as escravas negras com pés descalços e utensílios à cabeça ocupam o espaço público na realização de suas atividades diárias em meio a construções deterioradas e com janelas de rótula em vez de vidro, as bananeiras ao fundo confirmam a ambiência exótica e tropical, não-européia.

Em alguns casos, como em “Caboclos ou índios civilizados”, de Debret, ou mesmo na representação do paulista e de outros tipos regionais do álbum pitoresco de Rugendas, com uma linguagem mais refinada, as obras são alegóricas, ou tipificam um determinado grupo étnico e, para fazê-lo, os artistas inserem plantas e alguns elementos de paisagem na imagem representada. Evidentemente não se trata de um retrato, nem de um registro etnográfico ou botânico – o que, no caso de Rugendas e de muitos de seus contemporâneos, está na origem de suas anotações de campo –, mas da simbolização e tipificação convincente. Mais ainda, os artistas o fazem considerando sua inserção em um quadro de paisagem (lembrando, aqui, os Quadros da Natureza de Humboldt), convincente e sintético para o fruidor e para o colecionador dessas gravuras. Os relatos não querem dizer a verdade; querem representar, senão mesmo apresentar. São motivados, convenientes ou intencionados, mas partem da observação da realidade, sendo mediados por interesses – como no caso da Viagem Pitoresca, de Rugendas. Não que simplesmente fujam à verdade, mas selecionam nela o mundo com o qual pretendem dialogar, com o qual se identificam, dentro de possibilidades do período que hoje podem nos parecer estranhas, como soariam estranhas aos seus autores as discussões que nos sugerem seus trabalhos atualmente.

Constata-se na obra dos pintores viajantes, uma necessidade premente de apreensão e difusão das paisagens e riquezas do Novo Continente, muitas vezes com uma ênfase intencional no pitoresco, no exótico, no anedótico e no tropical. O emprego de palmeiras, bananeiras, bromélias e agaves, entre tantas outras espécies, ou mesmo dos tons luminosos da paisagem do Novo Continente, como expressões de tropicalidade, aparece nesse contexto de viagens científicas sempre (ou quase sempre) com um sentido utilitarista em que predominam os interesses econômicos. Ainda assim o artista europeu se vê perplexo ou atônito diante da paisagem que deve representar e, por outro lado, adiciona elementos à paisagem representada, criando uma visão emblemática da tropicalidade.

## NA FOTOGRAFIA DE PAISAGENS

A fotografia substituiu a função de registro de paisagens, cidades e pessoas, que a pintura assumiu até meados do oitocentos. Era muito mais precisa e por isso lhe foi conferido elevado valor documental. Todavia, no século XIX, era ainda em preto e branco e, portanto, dificilmente revelava os vários tons da luminosidade do lugar, como não revelava também as cores das construções e dos espaços livres. Assim, em relação à luz e à cor, ficou aquém das aquarelas de Thomas Ender. Mas se a luminosidade do país não aparece na fotografia desses tempos com toda sua expressividade – não obstante algumas tentativas de cunho mais artístico, a vegetação é muitas vezes enquadrada nas imagens de cidades brasileiras.

Nas fotografias de Belém do século XIX, as palmeiras aparecem com relativa frequência, tanto ao longo das ruas, por vezes conformando alamedas, como atrás dos edifícios, quando o fotógrafo está suficientemente afastado das construções para enquadrar esses elementos. Marc Ferrez registrou a imagem de várias ruas e jardins arborizados da Belém do século XIX e em boa parte dessas fotografias é possível visualizar palmeiras no espaço urbano – há fotografias inclusive em que as palmeiras aparecem em destaque no espaço público e outras em que se observa a presença de árvores frondosas ao longo dos caminhos.

Nas imagens de Manaus do século XIX, as palmeiras são elementos quase constantes. Alguns fotógrafos registraram também o plantio de árvores ao longo do leito carroçável de determinadas ruas da cidade. Neste caso, a intenção era documentar o próprio processo de arborização urbana, talvez com outro discurso subjacente: o da modernidade e do progresso local.

Esse registro do plantio de árvores ao longo das ruas aparece do mesmo modo em fotografias de Salvador, nas quais ainda mais comum é a imagem de bananeiras nas encostas. Bananeiras, palmeiras e dendezeiros estão presentes nas fotografias de autoria de Camillo Vedani, tiradas na capital da Bahia entre 1860 e 1865. Também por esses tempos, Benjamin Mulock registrou a alameda de dendezeiros na calçada do Bonfim, com as construções em meio à vegetação, e já no final do século, R. Lindemann retratou o Corredor de Vitória, com cactos e palmeiras nos jardins das residências. Aliás, talvez sejam as palmeiras insígnias de tropicalidade das cidades do Brasil ao longo do século XIX.

Mesmo em algumas fotografias de Cuiabá as palmeiras podem ser vistas atrás das construções, implantadas nos jardins residenciais, e no espaço público. Mas cabe sempre a pergunta: até que ponto isso era intencional? Seria a vegetação um elemento de valorização da paisagem retratada?

Em Joinville, por exemplo, uma cidade composta por residências ajardinadas, a vegetação é um elemento frequente nos registros fotográficos, incluindo as palmeiras e bananeiras – o que demonstra a disseminação desses elementos vegetais e sugere um significado adicional, que ultrapassa a representação da tropicalidade, alcançando a representação do casual, da cena fugaz, capturada pela lente à paisagem. Por outro lado, são mais raras as fotografias de Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Ouro Preto que dão

destaque à presença desses elementos na paisagem – com algumas exceções. Em alguns casos parece interessar mais ao fotógrafo a paisagem dos morros – como no Rio de Janeiro – ou a paisagem pontuada por igrejas (como em Vila Rica), ou mesmo os sobrados altos e magros de Recife.

Diferentemente do que acontecia na pintura paisagística do século XIX, em que os artistas (especialmente os europeus) podiam incluir em suas obras palmeiras e bananeiras que não existiam na paisagem, indicando a tropicalidade do lugar, a fotografia desse período retrata os lugares no modo exato como aparecem diante da lente do fotógrafo. Mas é este que dá o enquadramento, que escolhe o melhor ângulo, a melhor perspectiva e que define o que será registrado.

Considerando-se que o retrato era o gênero mais comum de fotografia por esses tempos (sendo também o de maior lucratividade) e que ainda assim alguns profissionais se aventuraram no registro de paisagens (urbanas, rurais e naturais), as quais apareciam diante de suas lentes com o cenário plenamente constituído – prescindindo das montagens das fotografias de estúdio –, observa-se nesses trabalhos muitas vezes uma intenção de capturar o sabor característico e quase casual da própria paisagem brasileira.

Se no gênero “retrato”, os fotógrafos do período registraram a imagem não apenas da família imperial, dos senhores de engenho, das sinhás e sinhazinhas, mas também a imagem do índio e do negro, no gênero “paisagem” registraram a presença da vegetação tropical nos centros urbanos e nas áreas rurais como elemento revelador de uma formação cultural peculiar aos trópicos.

#### Na literatura brasileira

“(…) No Brasil, não tinha havido batalhas memoráveis, nem catedrais, nem divinas comédias, – mas o Amazonas era o maior rio do mundo, as nossas florestas eram monumentais, os nossos pássaros mais brilhantes e canoros…” Antonio Candido, *O Romantismo no Brasil*, p.82.

A literatura do século XIX foi marcada por um importante movimento, denominado Romantismo, que no Brasil muitas vezes se confundiu com nacionalismo. Esse movimento privilegiou, em um primeiro momento, o tratamento literário da natureza brasileira e do índio (v. CANDIDO, 2004, p.21-3). O tema do negro avultou em sua fase final, enquanto se desenvolvia paralelamente uma literatura de características regionalistas e a natureza passava a ser descrita, em prosa, com força pictórica (Idem, *ibid.*, p.68-72). De fato, coube aos escritores do Romantismo a tarefa de colocar em foco a realidade brasileira, privilegiando o que havia de único em sua natureza e população (Idem, *ibid.*, p.58).

Segundo Antonio Candido, a exaltação da natureza teve no Brasil uma função muito clara durante o Romantismo: “na falta de uma ilustre tradição local (...), a natureza brasileira entrou de certo modo em seu lugar como motivo de orgulho, passando a substituir a grandeza e a beleza que se desejava ter tido no passado histórico” (Idem, *ibid.*, p.81-2).

O artista romântico se tornou um devoto das belezas naturais do país (v. MOISÉS, 1985) e por meio do seu olhar transformou a visão da sociedade em relação aos elementos da natureza e à própria paisagem natural brasileira.

Mas se o romantismo no Brasil muitas vezes se confundiu com nacionalismo e o nacionalismo foi antes de tudo escrever sobre coisas locais, como enfatiza Antonio Candido (2004, p.36), no caso específico da literatura brasileira, as expressões de tropicalidade aparecem coadunadas a esse nacionalismo que propõe a exaltação da natureza local. Por isso a imagem freqüente

“Oh! Que céu, que terra aquela,  
Rica e bela  
Como o céu de claro anil!  
Que seiva, que luz, que galas,  
Não exalas,  
Não exalas, meu Brasil.”

A mesma luminosidade, a mesma luz, o mesmo céu que encantaram o jovem pintor Thomas Ender aparecem na literatura do oitocentos como expressões de tropicalidade, como elementos caracterizadores de um país tropical.

Em outro poema de cunho patriótico e nacionalista, intitulado “Minha Terra”, Casimiro de Abreu escreve novamente sobre o céu de anil, mencionando também as flores de sua terra natal e os leques de palmeira. O poeta retoma a figura do sabiá e destaca a existência de bosques verdejantes e dos grandes rios, exatamente como preconiza Antonio Candido – “como motivo de orgulho” na ausência de uma ilustre tradição local.

Além do sabiá, Casimiro de Abreu evoca em seus poemas a juriti, o bem-te-vi do campo e o sanhaço, com a intenção mesma de valorizar elementos da fauna nativa e de torná-los símbolos de uma nacionalidade que começava a despontar. Todavia, em um de seus poemas mais conhecidos (“Meus oito anos”), retoma a imagem de plantas tropicais:

“Oh! que saudades que tenho  
Da aurora da minha vida,  
Da minha infância querida  
Que os anos não trazem mais!  
Que amor, que sonhos, que flores,  
Naquelas tardes fagueiras  
À sombra das bananeiras,  
Debaixo dos laranjais!”

As bananeiras e os laranjais evocados pelo poeta, ainda que tivessem feito parte de sua infância, não eram plantas nativas. Eram plantas tropicais tão perfeitamente aclimatadas ao país que passaram a integrar suas paisagens, tornando-se (ao lado das nativas) lídimas expressões da terra natal. Mesmo algumas espécies de palmeiras e coqueiros, tão comuns na paisagem litorânea do Brasil, correspondiam a espécies exóticas. Caracterizavam a paisagem no sentido de sua tropicalidade; eram cantadas pelos poetas; mas não eram nativas.

Um elemento da flora nativa que se tornou expressão de tropicalidade e símbolo de nacionalidade



foi a flor do maracujá – à qual se atribuía um sentido místico por ter a forma da cruz e “conter” os objetos da Paixão de Cristo (FREYRE, 2006, p.344). Essa flor aparece em um poema de Fagundes Varela, em meio a espécies nativas e exóticas, como o gravatá, o manacá, o goivo, a rosa, os lírios e os jasmims:

“Pelos jasmims, pelo goivo,  
Pelo agreste manacá,  
Pelas gotas de sereno  
Nas folhas do gravatá,  
Pela coroa de espinhos  
Da flor do maracujá!”

Na poesia de Castro Alves (já na fase final do Romantismo), constata-se a menção aos coqueiros ou coqueirais (“O São Francisco”, “Na fonte”) – tão comum nos poemas da primeira fase do Romantismo – e também às juritis (como em “Diálogo dos ecos”) e ao “ambiente azul” (“Versos de um viajante”):

“Tenho saudade das cidades vastas,  
Dos ínvios cerros, do ambiente azul...  
Tenho saudade dos cerúleos mares,  
Das belas filhas do país do Sull!”

Nos textos em prosa, ora a descrição da natureza se reveste de um tom mais poético, revelando o nacionalismo em toda sua plenitude, como nos poemas de caráter patriótico, ora de um tom mais realista, com a intenção primeira de registrar as características de uma paisagem existente – tropical em sua essência.

No primeiro caso, estão alguns textos de autores como José de Alencar, como *Iracema* e *O Guarani*:

“Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;

Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do Sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros (...).”

“A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras.”

No segundo, textos como *Inocência*, do Visconde de Taunay:

“Enfileiram-se às vezes as palmeiras com singular regularidade na altura e conformação; mas não raro amontoam-se em compactos maciços, dos quais se segregam algumas mais e mais, a acompanhar com as raízes qualquer tênue fio d’água, que coleia falto de forças e quase a sumir-se na ávida areia.”

De um modo ou de outro, permanecem os mesmos elementos: as palmeiras, os coqueiros e outras espécies tropicais, as aves e a luminosidade do lugar. Os rios brasileiros também ganham papel de destaque nessas descrições, de maneira semelhante ao que aconteceu na poesia.

Por outro lado, nos romances urbanos não é a figura das palmeiras, coqueiros e juritis que integra as descrições, mas a figura do jardim brasileiro, muitas vezes sem menção às plantas e flores que o compõem. Para a descrição da natureza tropical o cenário escolhido era outro – distinto do espaço urbano, embora palmeiras, coqueiros e bananeiras também fossem comuns nas cidades do Brasil.

Mais importante, entretanto, que a constatação da presença desses elementos na literatura brasileira é a compreensão do discurso nacionalista que levava ao emprego desses elementos na poesia e na prosa, e a compreensão da construção de uma identidade nacional por meio da valorização da natureza, da paisagem e da cultura locais. A própria idéia da paisagem tropical torna-se parte do processo de formação da identidade da nação em que a natureza passa a estar associada a um projeto de brasilidade (v. SANDEVILLE, 2010).

## CONCLUSÃO

Palmeiras, bananeiras e outras plantas tropicais, assim como a luminosidade do país, aparecem como expressões da paisagem brasileira, no sentido de sua tropicalidade, na pintura dos viajantes, na fotografia de paisagens e na literatura brasileira do século XIX.

Em relação à pintura dos viajantes, constata-se que nem sempre esses elementos faziam parte da paisagem retratada, sendo adicionados a posteriori, na confecção dos álbuns de viagem e na elaboração de gravuras no continente europeu, contribuindo assim para a construção de um imaginário das terras tropicais. No que diz respeito à fotografia, nota-se uma intencionalidade no enquadramento de palmeiras, bananeiras, cactos e outras espécies tropicais, estabelecendo-se uma inter-relação entre esses elementos e a paisagem dos trópicos em seu sentido cultural. Na literatura brasileira, a inserção da vegetação e da natureza, assim como a menção à luz e ao céu do país e a seus grandes rios, revela o objetivo de exaltar a terra natal por meio da valorização de seus elementos mais característicos.

Observa-se que os escritores destacados pertencem a um contexto que favorece uma relação quase nostálgica com esses símbolos de nacionalidade, como se fossem a própria nacionalidade – o que não ocorre com os gravuristas e fotógrafos mencionados. É preciso ter em mente que esses autores pertencem a origens, contextos históricos e projetos pessoais muito distintos. Assim, as recorrências

identificadas em suas obras não unificam esse discurso. São formas de expressão peculiares de uma determinada temática, subjacentes a esses olhares, mas que não os equiparam, revelando, por isso mesmo, essa temática em construção e com formas de expressão diversas.

Na constituição do Brasil como país e, no século XIX, como nação moderna, já se estabelecia uma conexão original do que somos enquanto paisagem. Mas isso decorria de uma valoração na apreensão da paisagem, cujo liame com a ciência e o progresso, que ainda se notava, era dado pelo pitoresco da vegetação pujante e pela cena casual da cidade, dos seus tipos humanos e práticas sociais, imersos em uma natureza exuberante ou apresentando essa natureza como pano de fundo.

É preciso compreender, entretanto, que essa valorização de elementos naturais na constituição da nacionalidade, não se dá como símbolos autônomos – a palmeira, a bananeira, o rio; mesmo quando clichês nas gravuras dos álbuns pitorescos inserem-se em discursos e relações sociais complexas, e fazem sentido em um contexto paisagístico. No caso dos poetas romântico-nacionalistas, parece haver uma autonomização maior desses elementos, como mencionado acima, incorporando neles mesmos um sentimento patriótico – evidenciando o fato de que essas apropriações, de uns e de outros, estão inseridas em debates mais amplos e diversificados da cultura (SANDEVILLE JR., 1999).

Da mesma forma, é necessário reconhecer que, se por um lado, esses símbolos se imprimem na abstração da nacionalidade – como nossos hinos e bandeira –, revelam, na prática, uma enorme contradição, pois são também identificados com o atraso econômico e institucional do país, opondo-se a eles a noção de progresso, seja com o emprego de técnicas consideradas atrasadas e de grande impacto, às quais já contrapunha José Bonifácio uma racionalidade no uso da terra, seja na necessidade de sua subjugação, como indicaria Paulo Prado algumas décadas mais tarde, em benefício do progresso e da superação colonial (SANDEVILLE JR., 1999, 2010). Em outras palavras, essa mesma natureza era subjugada ao utilitarismo e ao imediatismo, que inspira o título conferido ao conhecido ensaio de Warren Dean, *A ferro e fogo* (1996). Há também as visões depreciativas, seja da natureza selvagem, seja das condições de urbanização e sociais do país. Bastaria lembrar que o Presidente Campos Sales, eleito, em viagem política à Europa, foi detido no navio em quarentena pela procedência do porto tropical.

De um modo geral, entretanto, essas representações da natureza, com sua poética sedutora, criam um ambiente ideologicamente coerente, ainda que não seja o mesmo ambiente para todos os autores. De certa forma, vão constituindo parte de uma imagem congruente e harmoniosa na qual queremos ser vistos e na qual nos queremos ver. Queremos nos enquadrar, mas o fazemos com dificuldade, até hoje. Em muitos dos casos citados, sobretudo dos viajantes escolhidos, essas dificuldades são indicadas com certo cuidado. Lembremos o desconforto do autor do texto do álbum pitoresco de Rugendas com relação à escravidão, definindo a possibilidade dessas imagens ultrapassarem o mero registro de um acontecimento representativo. Muitos outros viajantes, em seus relatos e cartas, não foram tão sutis. Em outros registros mencionados neste artigo, essas contradições e desconfortos simplesmente não aparecem, embora estivessem diante desses artistas. Enfim, essas representações e suas poéticas têm uma longa sobrevivência, sendo re-significadas a todo momento, assim como persistem muitas das contradições em meio às quais esses artistas contribuem para engendrar uma representação coerente de um povo nos trópicos.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, OBRAS E ACERVOS CONSULTADOS**

- Acervo do Instituto Cultural Itaú (<http://www.itaucultural.org.br>).
- Acervo do Instituto Moreira Sales (<http://acervos.ims.uol.com.br>).
- ARAGÃO, Solange de. Ensaio sobre o jardim. São Paulo: Global, 2008.
- BELLUZZO, Ana Maria. “A propósito do Brasil dos viajantes”. Revista USP. Dossiê 30 – Brasil dos viajantes. Jun/jul/ago, 1996, p.08-19.
- \_\_\_\_\_. O Brasil dos viajantes. São Paulo: Metalivros, 1994.
- CANDIDO, Antonio. O Romantismo no Brasil. São Paulo: Humanitas: FFLCH, 2004.
- DEAN, Warren. A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DIENER, Pablo. “O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas”. Revista USP. Dossiê 30 – Brasil dos viajantes. Jun/jul/ago, 1996, p.46-57.
- Domínio Público (<http://www.dominiopublico.gov.br>).
- FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil: 1840-1900. 2.ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- \_\_\_\_\_. Bahia: velhas fotografias, 1858-1900. Rio de Janeiro: Kosmos, 1988.
- \_\_\_\_\_. O Brasil de Thomas Ender, 1817. Rio de Janeiro: FMS, 1976.
- FREYRE, Gilberto. Sobrados e mucambos. São Paulo: Global, 2006. [1936]
- MARIANO FILHO, José. “O Brasil no século XIX através do documentário de Jean Baptiste Debret”. Estudos de arte brasileira. Rio de Janeiro: s.e., s.d.
- MOISÉS, Massaud. História da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1985.
- RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. [1835]
- SANDEVILLE JÚNIOR, Euler. As sombras da floresta: vegetação, paisagem e cultura no Brasil. Tese de doutoramento. São Paulo: FAU-USP, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Considerações sobre a paisagem natural tropical e sua apropriação para o turismo”. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). Turismo e paisagem. São Paulo: Contexto, 2002, p.141-159.
- \_\_\_\_\_. “Johann Moritz Rugendas: vivência, observação e invenção de uma natureza tropical brasileira no século XIX”. In: Paisagens Culturais. Interfaces entre Tempo e Espaço na Construção da Paisagem Sul-Americana. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 2008, v.2, p.199-210.
- \_\_\_\_\_. “Sobre a construção de uma natureza tropical brasileira”. [inédito, 2010]

## RETRATOS DE MÁRIO DE ANDRADE: CATÁLOGO DA ICONOGRAFIA DEDICADA AO ESCRITOR

Tameny Romão<sup>1</sup>

Palavras-chave: Mário de Andrade – retratos – modernismo.

Esta comunicação visa apresentar algumas considerações sobre a pesquisa de mestrado que se desenvolve atualmente junto ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Neste trabalho, temos como proposta reunir em um catálogo os retratos de Mário de Andrade produzidos durante a vida do escritor (1893-1945) e em períodos posteriores.

Pretendemos compreender o modernismo brasileiro por meio deste conjunto imagético, e também entender o trabalho dos artistas modernistas através da iconografia dedicada ao literato, bem como sua relação com tais profissionais.

As obras, depois de coletadas e organizadas serão analisadas como um todo, no intuito de compreendê-las estabelecendo comparações entre as mesmas, cruzando fontes escritas e imagéticas, relacionando-as a outros trabalhos modernistas e de outros períodos que contribuam para este estudo.

Dentro das discussões que envolvem a produção retratística do modernismo brasileiro é bastante freqüente a análise das representações de Mário de Andrade, dada a sua relevância dentro desta temática. Portanto, a produção de um catálogo que reúna este conjunto de imagens se faz necessária à medida que facilitará a busca pelas próprias obras e seus dados, divulgando-as para que contribuam para pesquisas que envolvam o modernismo, o estudo sobre retratos, o próprio escritor e o meio artístico e intelectual em que ele viveu.

As criações que tinham como foco a imagem do nosso poeta modernista começaram a surgir nos anos de 1920, quando ele e vários artistas se envolveram em estudos e discussões sobre a arte moderna, inaugurada no Brasil com a impactante exposição de Anita Malfatti em 1917/1918, considerada por Mário a “revelação”.

O grupo revolucionário que se formou após esta exposição estava bastante ligado às artes plásticas, o que impulsionava a criação de retratos entre eles (MICELI, 1996, p.21). Suas relações amorosas,

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História, na área de História da Arte. [tamenyromao@yahoo.com.br](mailto:tamenyromao@yahoo.com.br)



de companheirismo e de amizade certamente estão refletidas em tais trabalhos. Por esse motivo podemos entender o grande número de imagens dedicadas a Mário de Andrade, objeto desta pesquisa.

Dos retratos que foram feitos em vida, Mário de Andrade exerceu influência direta sobre muitos deles, interferindo e opinando durante a sua execução e também os criticando em textos e cartas depois de terminados. Essas intervenções terão papel fundamental na análise destas obras, pois por meio destes testemunhos o intelectual acaba por fornecer opiniões sobre si mesmo, criando assim espécies de autorretratos em forma de texto.

Entre os anos de 1921 e 1922, Anita Malfatti produz sua primeira tela dedicada ao amigo. Um óleo que possui um fundo de formas cúbicas coloridas, uma fisionomia com poucas deformações e tem refletidas no terno preto as cores do ambiente. A composição carrega as características expressionistas das obras da fase norte-americana da artista, a mais apreciada pelo poeta.

Sobre este trabalho, Mário de Andrade escreveu o texto “No atelier”, no qual descreve o momento em que posa para a pintora na criação do quadro. Com admiração narra os gestos da artista e o diálogo entre os dois. Observando sua imagem que surgia a cada movimento de Anita, analisa as cores que ela utiliza relacionando-as consigo mesmo: “Tons de cinza que eram minha tristeza sem razão... Tons de ouro que eram minha alegria milionária... Tons de fogo que eram meus ímpetos entusiásticos...” (ANDRADE, 1989, p.48). O escritor termina expondo sua satisfação da amizade entre os dois, que permaneceu por muito tempo, como mostram as correspondências trocadas entre eles.

Além deste, Anita Malfatti produz mais dois retratos. O segundo em 1922, feito a pastel quando os dois participavam do *grupo dos cinco*, do qual também faziam parte Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. No momento em que Anita trabalhava nesta obra, Tarsila também realizava sua criação da imagem de Mário a pastel. O terceiro de Malfatti foi criado em 1923, antes que a artista embarcasse para Paris em uma viagem de estudos conseguida pelo amigo junto ao mecenas Freitas Valle.

Mário de Andrade ainda escreve sobre essas três obras no jornal *A manhã*, em 31 de julho de 1926 (BATISTA, 2006, p.296), e em carta à Henriqueta Lisboa, datada de 11 de julho de 1941. Nesta correspondência à poetisa mineira, ele analisa outros três trabalhos dedicados a sua imagem.

O retrato pintado por Flávio de Carvalho no ano de 1939 é a obra que considerou a mais bonita feita pelo pintor. Utilizando cores brandas, entre azuis, rosas, vermelhos, verdes e marrom, com aplicações de massa no rosto e nas mãos. A figura aparece sentada em uma cadeira, numa posição relaxada, como se estivesse em uma prosa com quem o esboçava na tela.

Como crítico de arte Mário de Andrade não apreciava os trabalhos deste pintor, alegando na carta que ele “forçava um bocado a extravagância” e que “sujava as cores nas misturas que fazia”. Mas nesta interessante declaração, afirma que enquanto posava para o artista tinha uma forte sensação de que era ele próprio quem pintava a tela. Em explicação, argumenta que a realização do retrato seria uma tentativa de aproximação por parte do pintor. Por isso, Mário afirma que sua presença teria afetado esta criação de Flávio de Carvalho, que por respeito à opinião do retratado resolveu a tela de forma que se aproximasse das opiniões do escritor.

Ainda menciona que este retrato possui muito de seu caráter, apesar de ser bastante neutro, o contrário dos feitos por Portinari e por Segall, que em sua opinião se completavam.

A criação de Portinari foi feita a pedido do poeta no ano de 1935, e segundo ele, o pintor a produziu com amor e afinidade, e não por respeito como a de Flávio de Carvalho. Nela o escritor foi representado vestido de azul, cercado por uma paisagem tipicamente brasileira, com um céu repleto de balões.

O trabalho de Portinari e a tela de Segall pintada em 1927 eram, para Mário de Andrade, opostas, representavam dois lados de sua personalidade. Lasar Segall criou o quadro sem que o modelo posasse para ele, e compôs de forma séria, tanto nas cores como no olhar e na expressão do retratado. Na opinião do escritor, ele fez “papel de tira” na realização de seu retrato, registrando o lado que Mário desejava esconder dos outros: “pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mal, de feiamente sensual. A parte do Diabo” (ANDRADE, 1990, p.57).

Contrariamente afirma que Portinari estampa em sua tela a “parte do anjo”, sendo este o seu “eu” que mais gostava. Também ressalta as qualidades do pintor necessárias para se produzir um trabalho deste nível. Menciona que para fazê-lo foi preciso “uma pureza de alma, uma dadivosidade de coração que raros chegam a ter” (ANDRADE, 1990, p.58).

Nas correspondências enviadas pelo escritor, publicadas em 1995 em “*Portinari amico mio: cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari*” se fazem presentes novamente os comentários de Mário sobre o quadro de Lasar Segall e sua comparação ao de Portinari, associada a sua opinião sobre a personalidade dos dois artistas, que para ele representavam dois pólos, branco e preto, negativo e positivo.

Através destas declarações, transparece o tipo de relação existente entre ele e os dois pintores. Deixando clara sua preferência e maior afinidade com Candido Portinari, o poeta, apesar de sua queixa ao gênio de Segall, reconhece seu talento e seriedade.

Outros retratos apresentam Mário de Andrade de forma mais despojada, trazendo alguns elementos que expressam fortes características que ele fazia questão de mostrar. Por exemplo, o desenho em nanquim realizado por Zina Aita em 1923, composto por uma bela paisagem urbana com elementos característicos da cidade de São Paulo, como a torre da Estação da Luz, o viaduto Santa Ifigênia e o Viaduto do Chá, onde Mário se encontra numa posição mais descontraída que nos trabalhos mencionados anteriormente.

Aqui percebemos também outra face do escritor, que revela certos hábitos pessoais e de vários outros artistas da época, a boemia. Com o cigarro na mão esquerda em evidência, Zina Aita pretendia expor através da tela uma imagem menos rígida, dos momentos em que o retratado se divertia pela cidade que tanto amava e à qual dedicou um livro, *Paulicéia Desvairada* de 1922, um dos primeiros passos da literatura moderna no Brasil.

Dentre as fotografias, bastante apreciadas pelo escritor, este tom mais livre também esta presente. Uma delas, produzida por Zilda Moraes Rocha em 1932, traz Mário de Andrade sentado no

canto de uma parede próximo a uma porta, com um cigarro na boca em uma pose bastante relaxada.

Em algumas ocasiões ele é fotografado em sua própria casa ou em seu estúdio. Em imagens feitas no ano de 1935, o próprio retratado parece querer expor objetos pessoais no intuito de deixar ver por meio deles seus gostos ou momentos de sua vida.

Apoiado em um móvel e agachado ao chão, numa foto em sua casa, datada de 1935, sua posição acaba por desviar a atenção do observador para os objetos dispostos na parte de cima do pequeno armário. Estes artesanatos certamente foram adquiridos nas viagens que o modernista realizara para o Nordeste e Norte do país, sendo a primeira em 1924. Fato que desperta seu interesse pela cultura popular e etnografia e o inspira a fazer sua mais famosa obra, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, publicada em 1928.

Duas fotografias em seu estúdio revelam seu fascínio pelas artes. Sentado na mesa de trabalho, além dele está em foco a tela de Portinari *A colona* (1935), que hoje se encontra em sua coleção no Instituto de Estudos Brasileiros/USP. Em outra feita supostamente no mesmo dia, ao lado direito está uma escultura, *Retrato de Mário de Andrade*, em bronze, produzida por Joaquim Lopes Figueira Júnior. Ele, ao centro, olha atentamente para um livro de arte moderna, deixando clara a imagem de intelectual sempre cercado de livros e seu grande interesse pelo modernismo.

O escritor enviava com suas cartas poemas e também retratos seus. Em uma correspondência a Newton Freitas, datada de 1944, Mário de Andrade envia um dos seus retratos fotográficos que disse na própria carta ser o que mais gostava, por marcar no seu rosto “os caminhos do sofrimento, você repare, cara vincada, não de rugas ainda mais de caminhos de ruas, praças, como uma cidade. (...) ele denuncia todo o sofrimento dum homem feliz.” Afirma que só através desta imagem ele percebeu o quanto já havia sofrido, apesar de encarar todas as dificuldades com alegria.

As obras mencionadas são fruto de várias criações sobre um mesmo personagem que claramente interfere na produção destes trabalhos, sempre preocupado com a difusão de sua imagem, por ser um homem público. Além de participações diretas no momento da realização destas obras, Mário contribui para a compreensão de sua personalidade quando faz suas críticas a elas, ao mesmo tempo deixando transparecer sua admiração pelos amigos que o representaram e principalmente seu compromisso com a arte.

Alguns autores também se referem aos retratos relacionando-os com o comportamento e com características marcantes de Mário. Como na obra de Moacir Werneck de Castro, que menciona as obras de Anita Malfatti e de Lasar Segall:

“O personagem era grande de corpo, largo de ombros, meio desengonçado. Ria muito, deixando à mostra dentes irregulares, mas saudáveis; ria se sacudindo todo, ‘de corpo inteiro, de dentro para fora’, como observou Pedro Nava, e quando ria o queixo enorme parecia desabar. A boca de lábios grossos ficava frequentemente entreaberta, como aparece no retrato feito por Anita Malfatti. Os olhos eram pequenos, evidenciando uma miopia que o óleo de Lasar Segall mostra bem. Tinha

manoplas de pianista. O cabelo de longa data escasseara: ‘Muito de indústria me fiz careca/ Dei um salão aos meus pensamentos’, brincava já aos trinta anos.’ (CASTRO, 1989, p 25)

Certos traços fisionômicos se tornaram constantes nas representações de Mário de Andrade, e são acentuados nas caricaturas, como nos mostra Victor Morel, em sua obra de 1927, e Antonio Gabriel Nássara em 1934. As duas imagens dão foco à boca e o queixo na fisionomia de Mário, além da calva pronunciada, seus óculos e seus traços formais como descreve Rosa Giannaccini em sua tese:

“Quase todas as caricaturas de Mário acentuam seu queixo e sua boca, que se projetam para frente com seus dentes grandes e salientes abrindo-se para o riso escancarado; a calva que vai se acentuando com o tempo, os óculos de vidros grossos, pequenos em relação ao rosto grande. E quase sempre está vestido formalmente, camisa gravata e paletó, lençinho na lapela. Com o mesmo objetivo de destacar seus traços fisionômicos proeminentes.” (GIANNACCINI, 2007, p. 68)

Mesmo as criações posteriores a morte do escritor chamam bastante atenção por manterem estas marcas, como vemos em muitas obras presentes na Coleção Carlos Alberto Passos localizada no IEB/USP.

Outra discussão interessante feita por Giannaccini em seu trabalho é a associação da imagem do poeta ao dandismo característico do final do século XIX e início do XX. A maneira peculiar e formal de se vestir, presente em muitos retratos, os excessos sexuais, uma provável homossexualidade e sua vida boêmia relatados em muitas de suas obras nos confirmam esta colocação.

A cada nova imagem encontrada descobrimos também um outro Mário de Andrade, uma nova característica importante para se compreender essa grande personalidade que marcou não só modernismo mas também a história da arte e da literatura no nosso país.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Teses

GIANNACCINI, Rosa Veloso Dias. *Mário de Andrade – Corpo e Imagem: Trajetória das Representações do Intelectual Modernista*. Tese de doutorado. 2007. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFMG.

IONTA, Marilda Aparecida. “As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade”. 2004. 315p. Tese de doutoramento. Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Estadual de Campinas.

## BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Cartas à Anita Malfatti*. BATISTA, Marta Rossetti (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade: Fotógrafo e Turista Aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Obra imatura: Há uma gota de sangue em cada poema; Primeiro Andar; A escrava que não é Isaura*. São Paulo, Brasília: Martins, INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo: Itatiaia, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- AQUINO, Flávio de. *Três fases do movimento moderno*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. Tradução. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: catálogo da obra e documentação*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006. 328p.
- \_\_\_\_\_; LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. São Paulo: USP/IEB, 1998.
- BOUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. (Coleção leitura).
- BRITO, Ronaldo. "O trauma do Moderno". In: *Projeto da Arte Brasileira: Modernismo*. São Paulo: Ministério da Cultura, Funarte, 1986.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Tradução. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.
- CARNICEL, Amarildo. *O Fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Editora Unicamp, 1994.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DUARTE, Paulo. "Mário de Andrade por ele mesmo". 2ª Ed. São Paulo: HUCITEC/ Prefeitura Municipal de São Paulo/ Secretaria Municipal de Cultura, 1985.
- FRANCASTEL, Galienne; FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Tradução. Madri: Cátedra, 1988.
- GOLDING, John. "Cubismo". In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2000; p. 38-57.



- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- LOPEZ, Telê Ancona. *A Imagem de Mário: fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MEIRELES, Cecília. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MICELI, Sérgio. “Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.” São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Imagens negociadas: retratos da elite brasileira.” São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.
- LYNTON, Nobert. “Expressionismo”. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução. Rio de Janeiro: Zahar, 2000; p. 25-37.
- PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia”. In: PANOFSKY, Erwin. *Significados nas artes visuais*. Tradução. Lisboa: Presença, 1989; p. 31-47.
- SUSSEKIND, Flora. “Auto-retrato por um outro”. In: *A voz e a série*. Belo Horizonte: Sette Letras/ Editora UFMG, 1998.
- WHITFIELD, Sarah. “Fauvismo”. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução. Rio de Janeiro: Zahar, 2000; p. 11-23.
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Djalma Guimarães, 1983; 2 vols.

## SURREALISMO E MODERNISMO: EXPERIÊNCIAS SURREALISTAS NA ARTE BRASILEIRA 1920-1940

Thiago Gil de Oliveira Virava<sup>1</sup>

Palavras-chave: Surrealismo; Modernismo; Ismael Nery; Jorge de Lima

O que proponho com este texto é apresentar um panorama das experiências surrealistas realizadas no Brasil, do final dos anos 1920 ao início dos anos 1940, visando sugerir em que direções pode se encaminhar uma pesquisa sobre a repercussão do surrealismo no Brasil modernista. No âmbito das artes visuais, os nomes e as obras variam muito pouco, de modo que é possível afirmar que, nos últimos anos, tem se configurado um consenso sobre o que houve de surrealismo no modernismo brasileiro. Refiro-me fundamentalmente a textos de Robert Ponge, Valentim Facioli, Sérgio Lima, Floriano Martins e Jorge Schwartz. Apresentar uma síntese do que foi levantado por esses autores pode parecer proposta ociosa, mas parto aqui do princípio de que a historiografia oficial e o ensino da arte na universidade ainda ignoram essas experiências surrealistas no Modernismo ou tendem a considerá-las apenas como casualidade, sem examinar com profundidade sua singularidade ou extrair alguma hipótese sobre o modo como os modernistas encaravam as vanguardas européias.

Já na revista *Estética*, publicada em 1925, fazia-se menção ao surrealismo em artigos de seus editores, Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes, neto. Este chegou mesmo a realizar experiências de escrita automática, uma das primeiras “artes mágicas” surrealistas, descrita por Breton no primeiro manifesto do movimento.<sup>2</sup> Em maio de 1928 é publicado, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, o “Manifesto Antropofágico”, escrito por Oswald de Andrade, e que faz referência à “Revolução surrealista” e à “língua surrealista”. Graça Aranha, por ocasião da exposição de Cícero Dias na Policlínica do Rio de Janeiro, em junho daquele mesmo ano, escreve o artigo “Pintura Surrealista” e aponta o pintor pernambucano como a “primeira manifestação do surrealismo no Brasil”.<sup>3</sup> Também de 1928 datam as primeiras composições ditas surrealistas de Ismael Nery, assim como trabalhos de Tarsila

<sup>1</sup> Escola de Comunicações e Artes. Mestrando em Artes Visuais. thigilov@gmail.com

<sup>2</sup> Ver os textos “Sobre a Sinceridade” de Prudente de Moraes Neto, e “Perspectivas”, de Sérgio Buarque de Hollanda, ambos publicados na revista *Estética*. Quanto às experiências com escrita automática, sabe-se que Prudente de Moraes Neto, as enviou ao jornal *A Noite*, em 1925, e à revista *Verde*, em 1927. Cf. PONGE, Robert. *Op. Cit.*, p. 56

<sup>3</sup> Cf. BASTOS, Janira Fainer. *Cícero Dias/Ismael Nery: A poética do Surreal*. São Paulo: USP, 1993. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, p. 67.

do Amaral em sua fase antropofágica, nos quais se apontam influências surrealistas.<sup>4</sup> Já nos anos 1930, poetas como Murilo Mendes e Jorge de Lima incorporam também elementos surrealistas em suas obras, além de se interessarem e praticarem fotomontagem, que resultaria na publicação, em 1942, do álbum *Pintura em Pânico*, com fotomontagens de Lima e prefácio de Mendes.

Mas se esse interesse nos anos 1920 e 1930 denota uma recepção senão entusiasmada, ao menos aberta a algumas propostas do Surrealismo naquele momento, deve-se notar que, de um modo geral, o surrealismo não agradou os críticos brasileiros. Mesmo uma figura como Mário de Andrade, relativamente aberto às inovações vanguardistas, manteve sua posição frente ao Surrealismo como declaradamente contrária a seu desenvolvimento no Brasil, como ele explicita nesse trecho de uma carta escrita a Prudente de Moraes Neto, em 1927:

“Considero o sobrerrealismo<sup>5</sup> a conseqüência lógica de arte dum país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão de deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada. Não adianta porque não ajuda. Todas as questões que são de vida ou de morte pra organização definitiva da realidade brasileira(...) nos levam pra uma arte de caráter interessado que como todas as artes de fixação nacional só pode ser essencialmente religiosa (no sentido mais largo da palavra: fé pra união nacional, psicológica familiar social religiosa sexual)”<sup>6</sup>

Apesar disso, houve ainda outro fato relevante para a assimilação do Surrealismo pelo ambiente artístico-intelectual brasileiro: a presença, entre 1929 e 1931, do poeta francês Benjamin Péret, participante ativo desde o início e considerado por muitos de seus colegas o mais engajado no movimento surrealista. Ainda está para ser melhor avaliada essa primeira breve passagem de Péret pelo Brasil, mas dos estudos que já existem, extrai-se que ela foi suficiente para que o poeta fosse recebido com louvores pela *Revista de Antropofagia*, proferisse a conferência “O espírito moderno: do simbolismo ao surrealismo” e se envolvesse em polêmicas na imprensa sobre a acepção do termo *surrealisme* (à época traduzido e por vezes mal entendido como sobrerrealismo ou supra-realismo).<sup>7</sup>

É dentro desses primeiros rumores causados pelo movimento surrealista no ambiente intelectual brasileiro, centrado à época no Rio de Janeiro e São Paulo, que surgem algumas obras que tanto críticas contemporâneas como posteriores aproximaram do surrealismo. A primeira seria um conjunto de aquarelas de Cícero Dias, produzidas no final dos anos 1920. Algumas delas trazem já em seu título alusão ao universo do sonho, cuja exploração foi importante num primeiro momento do surrealismo. Do mesmo modo, nota-se em trabalhos como *O Sonho da Prostituta*, *O Sonho*, *Composição onírica*, *Amor*

4 Tanto Ismael Nery quanto Tarsila do Amaral expuseram esses trabalhos no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, em 1929.

5 Era esse o termo usado por Mario de Andrade para traduzir *surrealisme*.

6 ANDRADE, Mario de. “Carta para Prudente de Moraes Neto, de 25 de dezembro de 1927” *apud* CHIARELLI, Tadeu. “A Fotomontagem como “Introdução à Arte Moderna”: Visões modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo” In: ARS Revista do Departamento de Artes Plásticas, ECA/USP, ano 1, nº 1, São Paulo, 2003, p. 76.

7 Cf. PUYADE, Jean. “Benjamin Péret: Um surrealista no Brasil (1929-1931)” In: *Revista O Olho da história* [online], ano 11, nº 8, 2006, p. 10. [<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos/benjamin-peret-surrealista-brasil-jean-puyade.pdf> – acessado em 13/09/2009] Expulso por motivos políticos em 1931, Péret ainda retornaria ao Brasil no início da década de 1950, finalizando as pesquisas que dariam origem ao livro *Antologia dos mitos, lendas e contos populares da América*.

*Maria e Rio* [figura 1] uma construção análoga à noção de imagem poética como encontro de realidades distantes, elaborada pelo poeta Pierre Reverdy, e que esteve desde o início no horizonte das especulações surrealistas. “ Quanto mais as relações de duas realidades aproximadas sejam distantes e justas, mais a imagem será forte – mais ela terá potência emotiva e realidade poética.” Eis a definição de Reverdy citada por Breton no primeiro manifesto.

Apesar de mais conhecido por suas pinturas inspiradas na cerâmica marajoara, Vicente do Rego Monteiro produz em 1929 quatro pinturas nas quais Jorge Schwarz vê “traços inconfundivelmente surrealistas”. Nessas obras [figura 2], percebe-se de fato alguns motivos simbólicos do imaginário surrealista: as luvas, que exercem grande atração em Breton, sendo um elemento importante de seu romance *Nadja*, de 1929; e a navalha, que como observa Schwarz, nos remete ao prólogo ou cena inicial do filme *Un chien andalou* (1929), de Dalí e Buñuel, em que uma navalha secciona o olho de uma mulher.



[Fig. 1] Cícero Dias, *Sonho*, ca. 1930, aquarela s/ papel, 50 x 30 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. [Fig. 2] Vicente do Rego Monteiro, *Uma Bela na Noite*, 1929, óleo s/ papel entelado, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife. [Fig. 3] Ismael Nery, *Composição surrealista I*, nanquim s/ papel, 21,4x27,8cm, MAC-USP,SP.

Desse mesmo período datam algumas obras de Ismael Nery em que também foram notados traços oníricos que levaram críticos da época a sugerir presença de surrealismo. É conhecida a divisão de sua trajetória em três fases, proposta por Antônio Bento, que conviveu com o artista: fase expressionista, cubista e surrealista<sup>8</sup>. Nery, apesar de ter vivido pouco<sup>9</sup>, produziu intensamente e realizou, no fim dos anos 1920 e início de 1930, trabalhos que chamou mesmo de “Composição surrealista”<sup>10</sup> [Figura 3]. Alguns elementos presentes nesses desenhos, como a desintegração do corpo humano, de cujas partes saem espécies de artérias que as interligam, e a interpenetração das linhas que dão contorno às figuras, poderão ser notados em diversos desenhos, como a série “História de Ismael Nery”, realizada em 1932, configurando uma poética que permite aproximações efetivas com uma poética ou visão de mundo surrealista.

8 Cf. BENTO, Antonio. “O pintor maldito” In: AMARAL, Aracy [org.] *Ismael Nery – 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984. A divisão de Bento é de um texto de 1966. Outro amigo de Nery que comenta seu interesse pelo surrealismo é Murilo Mendes: “Em 1927 o meu amigo foi pela segunda vez à Europa. Estava então o surrealismo no seu apogeu. Ismael, muito sensível, como já assinalai, a todas as tendências modernas, interessou-se vivamente pela doutrina e pelo grupo, tendo procurado em Paris, além de outros, André Breton e Marcel Noll.” In: MENDES, Murilo. *Op. Cit.*, p. 65.

9 Ismael Nery nasce em Belém do Pará, em 1900 e morre no Rio de Janeiro em 1934, com 33 anos, confirmando a previsão que, segundo Murilo Mendes e sua esposa Adalgisa Nery, fizera ao dizer que morreria com a idade de Jesus Cristo quando foi crucificado.

10 Foi possível encontrar sete trabalhos com títulos que mencionam o surrealismo, entre desenhos, guaches e pinturas, em pesquisa realizada nos catálogos do artista listados nas referências bibliográficas.

O mergulho no universo do inconsciente humano e a atribuição de significado a seu conteúdo são elementos da psicanálise que interessaram vivamente aos surrealistas. Esse mergulho é também o que permitirá que se apontem traços surrealistas em um conjunto de pinturas realizadas por Tarsila do Amaral em fins dos anos 1920, na sua fase dita antropofágica. Dela destaco as obras *A Lua*, *Urutu*, *O Sapo*, *Cidade*, *Sol poente* e, principalmente, *O Sono*. Em todas apontou-se uma “atmosfera onírica”, mas a última ganha destaque quando considerada a partir do que diz Aracy Amaral sobre a obra:

“[...] a artista nos diria [sobre *O Sono*], quando por nós indagada, que desejou registrar um estado de ânimo no limite entre a consciência e sua perda, no processo de adormecer, imagem que projeta mediante formas amebóides que se sucedem ritmicamente *ad infinitum* perante uma meia elipse, figura que surge com certa frequência à base de várias de suas composições nesse final de década (como em *A Lua*, *Urutu*, *O Touro*, *Floresta*, por exemplo)”<sup>11</sup>

Tal consideração de Tarsila do Amaral se assemelha irresistivelmente à famosa passagem do primeiro manifesto surrealista, em que Breton comenta que uma frase lhe veio à mente involuntariamente quando estava nesse estado entre o sono e a vigília e que esse foi um dos acontecimentos que o despertaram para a importância e potência do inconsciente para a criação artística.<sup>12</sup> Em texto publicado em 1939 na Revista Anual do Salão de Maio, Tarsila comenta que, ao ouvir que suas pinturas da fase antropofágica pareciam sonhos, compreendera que ela mesma “havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira em criança”<sup>13</sup>

Isso permite supor que se Tarsila não conhecia o primeiro manifesto surrealista – o que é pouco provável –, ao menos era sensível a essa suspensão das fronteiras entre consciente e inconsciente gerada pelo sono ou pelo sonho e que está na base das primeiras experiências surrealistas. Vale lembrar que Breton e outros surrealistas editaram, entre 1919 e 1922, a revista *Littérature*, onde publicaram textos comentando essas experiências e que, além disso, o primeiro livro realizado a partir da escrita automática, *Les Champs Magnétiques*, de Breton e Philippe Soupault, foi publicado em 1920.

Outro trabalho que é associado à repercussão do surrealismo no Brasil não é exatamente uma “obra de arte”. Em *Experiência nº 2*, de Flávio de Carvalho, livro publicado em 1931, são narradas as diversas reações das pessoas que acompanhavam uma procissão católica frente ao ato, à época desrespeitoso, praticado pelo autor ao permanecer de boina durante o cortejo. O livro pode ser entendido como uma experiência de estudo da psicologia das massas, na medida em que o instrumental teórico utilizado por Carvalho em suas interpretações das reações da multidão demonstra familiaridade com textos sobre o tema. Mas a aproximação ao surrealismo não se restringe apenas ao interesse pela psicanálise. Também as ilustrações que compõem o livro exibem aquelas mesmas características notadas nos trabalhos descritos

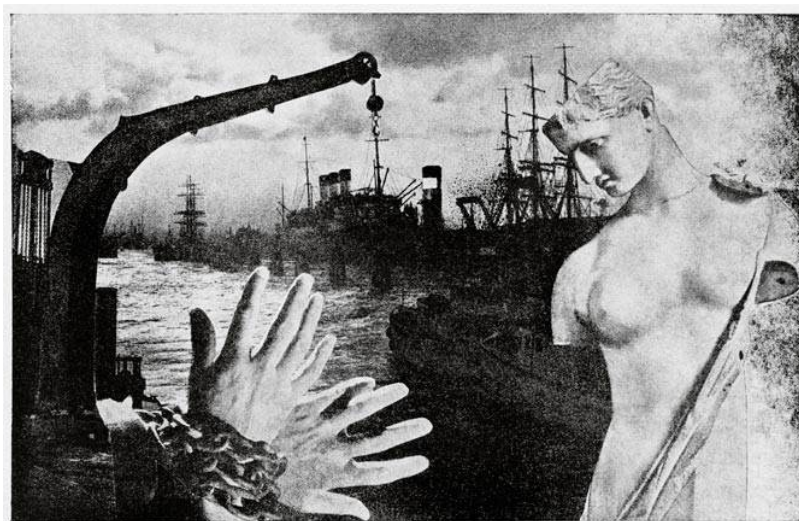
11 AMARAL, Aracy. “Tarsila Revisitada” In: SALZSTEIN, Sônia [org.]. *Tarsila, anos 20*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997, p. 30.

12 BRETON, André. *Manifesto surrealista*, p. 9. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>

13 SCHWARTZ, J. . Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930. In: J. Guinsburg; Sheila Leirner. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, v. 13, p. 855.



acima (fragmentação de corpos, justaposição de elementos extraídos de realidades diversas), e sugerem relação com o imaginário surrealista [fig. 4]



[Fig. 4] Jorge de Lima, “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.” Do livro *Pintura em Pânico*, 1943.

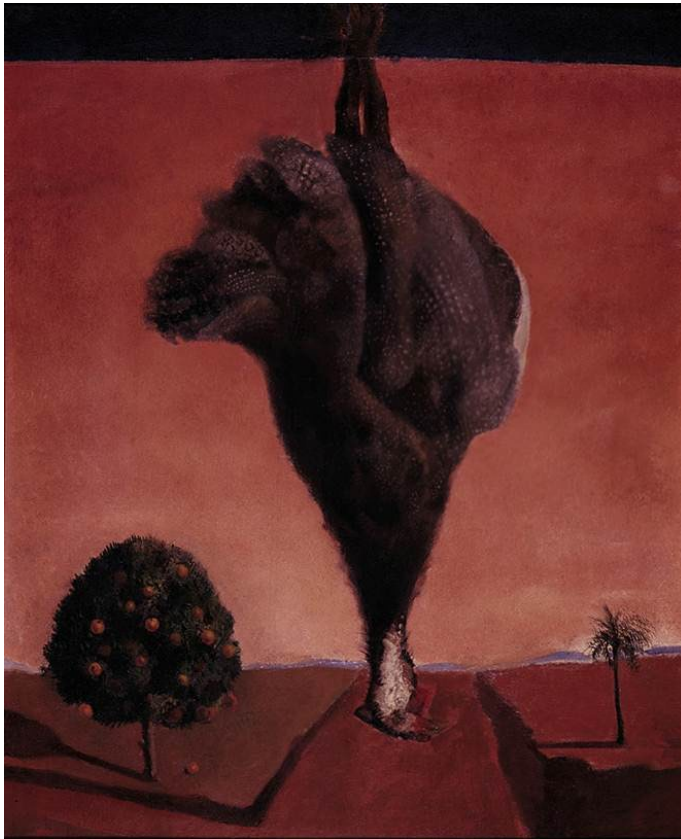
Encerram esse panorama as fotomontagens de Jorge de Lima que compõe o livro *Pintura em pânico*. O primeiro parágrafo da “Nota liminar”, escrita por Murilo Mendes para o livro, já indica o quanto ele deve às experiências visuais do Surrealismo: “O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Aplicado ao desenho e ao “ballet”, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dalí.”<sup>14</sup> E mais adiante: “Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sintetizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo.” As imagens de fato apresentam semelhanças com as de Max Ernst, mas em Lima as imagens têm mais autonomia, de modo que as não formam séries, como a divisão em dias e temas simbólicos em *Une Semaine de Bonté* de Ernst, por exemplo, mas parecem se completar apenas com a legenda que as acompanha. [Figura 4]

A esse quadro de autores e obras, eu acrescentaria algumas pinturas realizadas por Cândido Portinari, em meados dos anos 1930. Apesar de não serem mencionadas pelos autores que procuraram mapear ocorrências surrealistas na arte brasileira, essas pinturas compartilham aquela mesma atmosfera de paisagem desértica, que por remeter à pintura metafísica de De Chirico, leva-nos a pensar em surrealismo, já que expoentes da pintura surrealista como Salvador Dalí, Max Ernst e René Magritte incorporam elementos do imaginário dechirichiano. Essas pinturas de Portinari [figura 5] foram realizadas a partir de reminiscências da infância do pintor de Brodósqui, sua cidade natal, de modo que podem se aproximar daquele resgate do universo “subconsciente”, das histórias que ouvia quando criança, comentados por Tarsila em relação a suas pinturas que pareciam sonhos.

Seja como for, o que quero esclarecer é que apresentar este panorama, acompanhando os diagnósticos daqueles autores mencionados, não significa concordar com ele. O interesse é mostrar como

14 MENDES, Murilo. “Nota Liminar” In: LIMA, Jorge de. *O poeta insólito* / ed. e org. Por Ana Maria Paulino. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1987, p. 11.

há um campo aberto de discussões sobre influências do surrealismo na arte brasileira, que possibilita trabalhar com algumas referências, cabendo agora refiná-las e repensá-las.



[Fig. 5] Cândido Portinari, Ave na Paisagem, c.1935, óleo s/ tela, 73 x 60cm, Rio de Janeiro, RJ

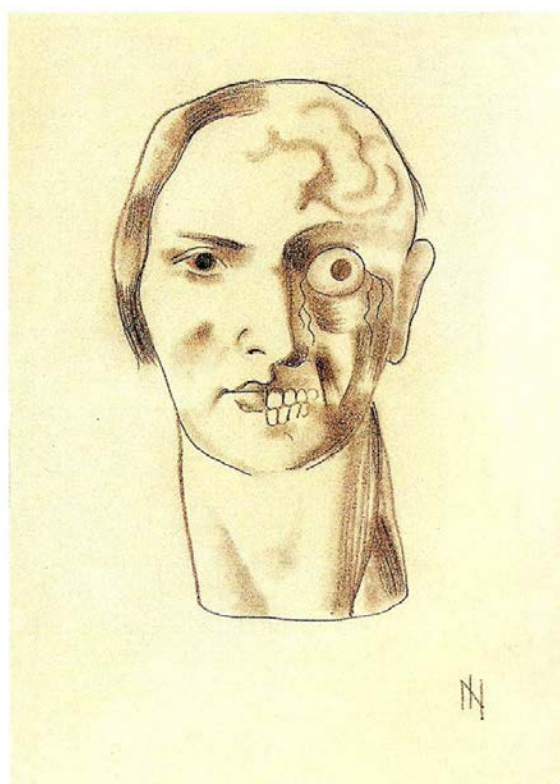
Parte desse refinamento significa pesquisar não tanto mais ocorrências de surrealismo, mas sim as ideias de surrealismo que os intelectuais e artistas ligados ao modernismo punham em circulação. Rastrear essa discussão sobre o surrealismo, pesquisando em que medida os principais livros dos diversos autores ligados ao movimento eram lidos e comentados pelos modernistas; se em cartas ou artigos e resenhas publicados em jornais e revistas o surrealismo foram motivo de discussão; se tiveram contato com as revistas editadas pelo movimento, o que possivelmente motivaria debates nas reuniões e saraus que organizavam e provavelmente seria o principal meio de contato com a produção visual do movimento, através das reproduções das obras. Essa pesquisa permitiria, a meu ver, criar bases mais sólidas para uma análise mais aprofundada daquelas obras relacionadas, um tanto intuitivamente, ao surrealismo. É esse, diria Panofsky, o trabalho do historiador da arte.

Pelo que já foi possível averiguar, havia sim um interesse pelas publicações surrealistas. No Rio de Janeiro, por exemplo, Murilo Mendes lia as obras de surrealistas importantes como André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault e Salvador Dalí. Quanto a *La Revolution Surréaliste*, revista editada por Breton, Aragon, Eluard e outros a partir de 1924 e onde foram publicados os manifestos e alguns dos principais textos individuais e coletivos da primeira fase do movimento, sabe-se que, em São Paulo, Luis Martins possuía a coleção completa. Apesar de ter surgido no cenário da crítica de Arte em São Paulo apenas nos anos 1940, é possível supor que Martins participasse das rodas e reuniões intelectuais antes disso, assim como é possível supor que se ele possuía uma coleção completa, outros intelectuais brasileiros podiam acompanhar essa publicação. Outro intelectual que também surge tardiamente na cena

literária e crítica, dessa vez carioca, e que dedica atenção ao surrealismo é Anibal Machado. Escreve em 1946 artigo “A poesia na resistência francesa”, demonstrando não só conhecer a poesia surrealista como também uma reflexão sobre sua relação com o momento histórico da Segunda Guerra Mundial.

No campo das artes visuais deve-se destacar o papel de Flávio de Carvalho na organização dos Salões de Maio, trazendo nomes importantes da cena internacional como Alexander Calder e Josef Albers, entrevistando figuras como Tristan Tzara e Man Ray, além de apresentar nos catálogos uma reflexão teórica sobre o momento artístico de fins dos anos 1930 situando abstracionismo e surrealismo como as duas forças complementares da revolução estética em curso naqueles anos.

Para mim, isso mostra que mais do que apontar “elementos surrealistas” em outras obras de artistas modernistas, é o rastreamento dessas discussões e ideias de surrealismo que circulavam por aqui que pode ajudar a esclarecer a descontinuidade e especificidade das experiências que acabo de expor. Isso porque não houve no modernismo brasileiro um movimento organizado que pudesse ser considerado um braço do surrealismo, por abraçar suas ideias acerca da produção intelectual, confrontando-as e inserindo-as nas discussões locais; tampouco esses artistas que apresentei investiram numa relação mais direta com os surrealistas, procurando os editores das revistas, enviando textos ou assinando manifestos. O impacto do surrealismo no modernismo brasileiro deve, a meu ver, ser pensado como um elemento a mais nas discussões gerais sobre arte, sobre estética e sobre os rumos da arte brasileira no período. Um elemento que, como outros, acaba num dado momento posto de lado, inclusive por aqueles que inicialmente se interessaram. Não há, até onde se sabe, elementos que possibilitem afirmar que essas experiência visaram em algum momento se opor ao que se produzia e discutia sobre arte moderna no Brasil. Algo muito diferente do movimento surrealista, que, do início ao fim, não cessou de se colocar contra a ideia de arte e de arte moderna.



[Fig. 6] Ismael Nery, Vida e morte, lápis s/ papel, 24x17cm, col. particular, SP.

É tendo isso em vista que, da produção que apresentei, as obras de Ismael Nery [figura 6] e Jorge de Lima são para mim as que parecem abrir mais possibilidades de discussão sobre o surrealismo, pois permitem pensar um conceito de surrealismo que não se restrinja às usuais referências ao imaginário onírico, totalmente desligado de qualquer reflexão sobre a noção de realidade. Esse tipo de compreensão estreita do surrealismo, própria ao gosto publicitário, acaba justificando que o conceito de surreal valha tanto para uma experiência artística quanto para o nome de um bombom. É contra isso que qualquer estudo sobre o surrealismo hoje necessariamente tem de se colocar.

## CARLOS JULIÃO E O MUNDO COLONIAL PORTUGUÊS

Valéria Piccoli<sup>1</sup>

Esta comunicação tem origem em minha tese de doutorado intitulada *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*, recentemente defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. A tese se propõe à análise de documentos iconográficos cuja autoria é atribuída a Carlos Julião (1740-1811), militar de origem piemontesa a serviço do exército português na segunda metade do Setecentos. Integram esse conjunto duas peças cartográficas conservadas em coleção portuguesa, um álbum de aquarelas na Biblioteca Nacional, Rio Janeiro, bem como duas pinturas pertencentes ao Instituto Ricardo Brennand, no Recife. Na medida em que nesse *corpus* observamos a incorporação da representação de tipos sociais provenientes de várias partes do mundo colonial português, o trabalho de Julião ultrapassa o campo estrito do desenho militar e ganha um novo interesse para os estudos da História da Arte.

Especialmente no caso do Brasil, é de se notar a precocidade de seu trabalho na prática do registro dos “tipos”. Cabe esclarecer que, pelo termo “tipos”, refiro-me à representação isolada de uma figura humana composta a partir da reunião de certos atributos que a tornam exemplar de um determinado grupo social. É conhecida a importância que esta prática adquire para a constituição, no século 19, do gênero do *costumbrismo* (palavra que emprestamos ao espanhol em falta de tradução adequada em português), gênero este popularizado pela literatura de viagem. E, de fato, as “figurinhas” de brasileiros desenhadas por Julião antecedem em algumas décadas o registro dos tipos sociais amplamente praticado pelos chamados “artistas viajantes” do Oitocentos.

A originalidade dessa obra no âmbito da produção iconográfica de cunho militar no Setecentos está justamente na superposição de recortes de figuras humanas a vistas topográficas, promovendo a identificação entre os personagens representados e aquele “lugar”. Com exceção das representações de figurinos militares, abundantes nesta centúria, não foram encontradas outras manifestações similares nos arquivos portugueses consultados, o que concorre para acentuar a singularidade do trabalho de Julião. Afinal, o desenho de figura não fazia parte do corpo de conhecimentos necessário a um militar. O desenho ensinado nas escolas militares era essencialmente instrumental, e tencionava habilitar o aluno a traçar um perfil, reconhecer e representar acidentes de terreno e avaliar as possibilidades de ataque e defesa de praças.

<sup>1</sup> Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Quando dei início à pesquisa de possíveis fontes iconográficas para a obra de Julião, o contexto artístico português foi naturalmente a primeira das alternativas que se apresentaram ao trabalho. Após a reunião de diversos exemplos, foi inevitável concluir que aquele universo não ofereceria evidências que viessem a iluminar questões do trabalho de Julião. No entanto, para ilustrar esse caminho do raciocínio, a incursão pela representação do tipo social na cultural visual portuguesa foi acrescentada em forma de Apêndice à tese e é meu objeto de investigação no presente texto.

## SÉCULO XVI: DOIS EXEMPLOS

É notória a escassez de registros visuais relativos aos costumes na arte lusa frente ao que se manifesta nas tradições artísticas do norte europeu, assim como na França e Itália. Mesmo enquanto pioneiros no contato com povos do oriente e das Américas, os portugueses pouco se utilizaram do desenho para descrevê-los, privilegiando a narrativa escrita. As impressões sobre as “gentes” e os novos costumes encontrados no oriente, mais correntes naquela altura que os relatos sobre a América, circularam em textos impressos e crônicas de funcionários, marinheiros e mercadores portugueses que se aventuraram na Carreira da Índia. O historiador Francisco Bethencourt<sup>2</sup> faz notar o quanto a percepção dos costumes locais era uma necessidade para o português do Quinhentos, na medida em que era justamente este conhecimento a permitir “melhor mercadejar, evangelizar e sujeitar politicamente”. A este propósito, cabe citar o autor anônimo do manuscrito seiscentista da *Crônica dos Reis de Bisnaga* quando afirma: “sei que não vai lá [a Bisnaga] nenhum [português] que não traga sua mão de papel escrita das cousas de lá”<sup>3</sup>.

Entretanto, há um caso bastante singular de um manuscrito ilustrado do século XVI, que vale a pena ser mencionado nesse contexto: trata-se de um códice conservado na Biblioteca Casanatense em Roma<sup>4</sup>, incorretamente catalogado como *Disegni indiani*. É um volume composto de 76 fólios contendo desenhos aquarelados de personagens característicos das regiões freqüentadas ou conquistadas pelos portugueses ao redor do oceano Índico. Em 32 desses fólios, vemos casais que representam uma determinada nacionalidade com sua indumentária típica, à maneira dos livros de trajes do Quinhentos. O volume não é datado e nem há indicação de autoria. Da mesma forma, é desconhecida a sua proveniência e o histórico que o levou à coleção da Casanatense. As ilustrações são acompanhadas de comentários redigidos em português com caligrafia do século XVI, o que leva a crer que o códice teria sido desenhado por um português vivendo na Índia por volta de 1550.

As legendas que comentam as imagens trazem informações sobre o caráter dos tipos representados, conforme sejam “belicosos” ou “bons cavaleiros”, a que rei servem, a que atividade se dedicam, assim como a respeito dos produtos que devem ser procurados em suas terras. A título de exemplo, cito aqui uma delas:

2 Bethencourt, Francisco. O contacto entre povos e civilizações. In: Bethencourt, F. e Chaudhuri, Kirti (dir.). *História da expansão portuguesa*. Lisboa: Teses e Debates, 1998, pp. 88-115.

3 Apud Matos, Luis (intr.). *Imagens do Oriente no século XVII. Reprodução do códice português da Biblioteca Casanatense*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p.42

4 A Biblioteca Casanatense foi inaugurada em 1701, a partir do legado do cardeal Girolamo Casanate (1620-1700). Foi dirigida pela Ordem dos Dominicanos até passar à posse do Estado em 1873.

LXXI – Esta gente habita na ilha da Samatra e chamam-se Dachens; são gíntios. Gente muito belicosa, pelejam com uas zevratanas com as coaes botam frechas piquenas de peçonha. Desta ilha de Samatra vem a águila e sândalo e bejuim de buninas e assi mesmo muito oro e prata; é ua ilha muito rica.



[Fig. 1] Autor desconhecido. Ilustração do códice *Disegni indiani*, c.1550 . Aquarela sobre papel. Biblioteca Casanatense, Roma .Fonte: Matos, Luis (intr.). *Imagens do Oriente no século XVII*. Reprodução do códice português da Biblioteca Casanatense. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

O desenho, embora pouco erudito tem êxito em “informar” a maneira como aqueles diferentes povos dispõem os tecidos sobre o corpo, as diversas formas, padronagens e cores usadas nas roupas, os adornos e as armas, quais povos andam despidos, quais homens usam barba, quais mulheres cobrem a cabeça, e assim por diante, à maneira de um manual que ensina a reconhecer o outro, a decifrar sua origem atentando para o seu modo de vestir. O acréscimo da informação escrita só vem acentuar o sentido prático que se atribui ao conhecimento do outro no mundo português quinhentista. Afinal, a presença portuguesa no oriente era essencialmente uma empresa mercantil e a liberdade para praticar o comércio dependia diretamente do estabelecimento de um adequado relacionamento com os “gíntios”, que deveria estar fundamentado no conhecimento dos seus hábitos e práticas.

Situação semelhante enquanto exceção pode ser observada no códice conhecido como *Livro das Antigualhas* de autoria de Francisco de Holanda (c.1517-1584), hoje conservado na Biblioteca do Mosteiro do Escorial, na Espanha. Holanda foi das personalidades proeminentes do século XVI português, exemplo bem acabado do artista-cortesão, a quem são atribuídas incursões pela pintura e arquitetura, e a quem se devem importantes escritos teóricos de arte, sem dúvida sua mais substantiva contribuição à cultura portuguesa do Quinhentos<sup>5</sup>. Entre esses escritos estão *Da pintura antiga* (1548), *Do*

<sup>5</sup> A trajetória biográfica de Francisco de Holanda, assim como o real significado de sua contribuição para a cultura lusa, são ainda alvo de alguma controvérsia entre historiadores. Para as informações deste trecho, nos baseamos principalmente no seguinte estudo: Moreira, Rafael. “Novos dados sobre Francisco de Holanda”. Separata de *Sintria*, I-II, 1982-1983, pp.619-692.

*tirar pelo natural* (1549), *Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa* (1571), *Do quanto serve a ciência do desenho* (1571).

Retomemos um pouco a biografia deste personagem para uma adequada compreensão do surgimento do *Livro das Antigualbas*. Nascido em Lisboa, Francisco de Holanda era filho de Antonio de Holanda (c.1480-1556), pintor de iluminura heráldica, possivelmente trazido dos Países Baixos para a corte de d.Manuel I (1469-1521), onde atingiu a elevada posição de “rei de armas e escrivão da nobreza”. Francisco de Holanda, assim como seus irmãos, soube se movimentar e tirar proveito da teia de relações proporcionada pela situação paterna para alcançar posições de destaque na corte. Ainda assim, não há indícios claros de qual fosse sua exata posição profissional. Sabe-se que Holanda colaborou com o pai em trabalhos de bastante responsabilidade e talvez tivesse sido preparado para sucedê-lo. Tinha grande interesse pelo (e habilidade para o) desenho assim como pelo colecionismo antiquário, e talvez tenha atuado como calígrafo na chancelaria de d.João III (1502-1557). Contudo, essas incumbências apenas não explicam os motivos ainda desconhecidos da viagem a Roma que empreendeu entre 1538 e 1540, possivelmente alguma missão oficial, cujo caráter permanece ainda por esclarecer. O fato é que, em Roma, Holanda freqüentou círculos seletos da sociedade, desenhou um retrato de Michelangelo, recebeu comunhão das mãos do papa na Basílica de São Pedro. E desenhou vistas de cidades, de monumentos, paisagens e alguns tipos humanos, numa espécie de reportagem visual da viagem. Anos mais tarde, Holanda teria escolhido e mesmo refeito alguns desses desenhos e os teria organizado como um conjunto, que foi provavelmente oferecido pelo autor a d.João III. O *Livro das Antigualbas*, constituído de 113 desenhos, foi confiscado por Felipe II e levado à Espanha quando da União das coroas ibéricas.

Em meio às “antigualbas” presentes no códice do Escorial, encontram-se duas folhas com desenhos em sépia de trajes de mulheres assim divididas: na primeira folha, a francesa, a lombarda, a genovesa e a florentina; na segunda, a senesa, a romana, a napolitana e a veneziana.

Nos desenhos de Holanda não vemos os tipos isolados. Ao contrário, o autor se vale de grupos de personagens para exibir as vestimentas sob diferentes pontos de vista: de frente, de costas, em visão lateral. Confere, assim, um certo ar anedótico à imagem, compondo pequenas cenas em que os grupos parecem se encontrar casualmente. As figuras se olham, se reverenciam, conversam, devolvem o olhar do observador. O traço de Holanda denuncia o gosto pelos inúmeros pormenores dos arranjos de cabeça, das pregas e panejamentos, dos bordados e transparências, pingentes e sapatos, desenhados com grande elegância. Diante da atenção e perícia na representação das ínfimas particularidades dos trajes, não estranha que ele tenha sido treinado pelo pai e seja, portanto, herdeiro da tradição da iluminura flamenga tardo-medieval.

## TIPOS POPULARES NO AZULEJO

Contudo, as manifestações citadas permanecem como exemplos isolados do interesse pelos tipos sociais no contexto da arte portuguesa do Quinhentos. O surgimento dos temas ligados à representação da vida cotidiana nesse âmbito se dará na segunda metade do século XVII, manifestando-se no mais popular dos elementos decorativos da arquitetura em Portugal: o azulejo.

A importação de azulejos de manufatura sevilhana para a ornamentação do Palácio da Vila de Sintra pelo rei d.Manuel I parece ter dado impulso à voga do uso do elemento cerâmico na arquitetura lusa. As padronagens policromadas, de intrincadas composições à imitação da azulejaria espanhola, passariam a ser fabricadas em Portugal em finais do Quinhentos, tornando-se elemento preferencial na valorização de espaços religiosos, onde comparecem sobretudo nos frontais de altar, assim como em pisos e paredes.

No século XVII, duas importantes inovações, uma de ordem técnica e outra de ordem estética, viriam alterar a maneira de se utilizar o azulejo em Portugal. A primeira diz respeito à introdução no ambiente português da técnica italiana da faiança, cujo método de fabricação prevê a cobertura do azulejo com um esmalte branco que permite a execução de pinturas diretamente sobre a peça lisa, sem que as cores se misturem durante a cozedura. A faiança tornou possível a elaboração de composições figurativas – religiosas, de início – que rapidamente substituiriam em preferência as padronagens policromadas. Mais tarde, seria esta também a técnica utilizada na execução dos grandes painéis azulejares de gosto rococó, tão característicos da arte lusa do Setecentos.

A segunda das inovações diz respeito ao apreço seiscentista por um item que os próprios portugueses introduziram no mercado europeu e do qual mantiveram o monopólio de comercialização durante todo o século XVI: a porcelana chinesa, chamada genericamente “louça da Índia”. Vale destacar que o método de fabricação da porcelana era então desconhecido fora da China, e assim permaneceu até inícios do século XVIII. Portanto, além do apelo comercial dado pela raridade, a qualidade da “louça da Índia” era realmente superior à daquela fabricada no ocidente. Logo, o padrão do desenho azul sobre fundo branco, que a porcelana chinesa popularizou, associou-se na mentalidade europeia à noção de qualidade, colaborando para a enorme valorização alcançada por esses itens junto ao consumidor ocidental.

Ceramistas holandeses não tardaram a enxergar aí uma grande oportunidade de expansão de mercado. Por volta de 1615, já se produzia em Delft louça azul e branca em quantidades comerciais. A partir de meados do século XVII, os holandeses passaram a se dedicar também à fabricação de azulejos com motivos azuis sobre fundo branco, e Portugal tornou-se, então, um de seus principais mercados consumidores.

É, portanto, pela mão de artífices holandeses que chegam a Portugal na segunda metade do século XVII os azulejos decorados com tipos populares e cenas do cotidiano. Um exemplo a ser citado nesse contexto é um dos painéis que decoram a lateral esquerda do altar da igreja do convento da Madre de Deus, em Lisboa. O elaborado programa decorativo da igreja, que congrega pintura, talha e azulejaria na construção de uma única narrativa, leva a crer que este painel, que representa pastores caminhando com oferendas numa paisagem, se articulava com o painel fronteiro dos reis magos, no sentido de constituir a idéia de um presépio, com todos os personagens se encaminhando para o altar, onde estava a imagem da Madre de Deus. É curioso notar o modo como os pastores são ali figurados, mais próximos em aparência a camponeses do século XVII, figuras certamente já tornadas triviais pelas gravuras holandesas do período. Outro exemplo de cena com personagens populares ao gosto da arte setentrional pode ser visto no painel decorativo que representa o mercado da Ribeira, possivelmente executado já em Portugal para um edifício civil, hoje conservado no Museu da Cidade, também em Lisboa.





[Fig. 2] Autor desconhecido. Mercado da Ribeira Velha, início do século XVIII. Faiança. Museu da Cidade, Lisboa  
Fonte: [www.museudacidade.pt](http://www.museudacidade.pt) .

Incluem-se igualmente entre as novidades vindas da Holanda durante o Seiscentos os chamados azulejos de “figura avulsa”, em que cada peça apresenta um motivo autônomo, podendo ser um barco, uma flor, um animal, uma figura humana, e mesmo uma casa, um moinho ou uma pequena paisagem. Os azulejos de figura avulsa eram destinados prioritariamente ao uso residencial, onde serviam de revestimento a dependências secundárias, como corredores, pátios e cozinhas. A cozinha do Palácio Pimenta, edificação do século XVIII que abriga atualmente o Museu da Cidade em Lisboa é ornada com um notável conjunto desses azulejos, constituindo-se em importante exemplo de sua utilização.

Os azulejos de figura avulsa correspondiam à mais barata produção das olarias, já que a relativa simplicidade do desenho tornava possível o emprego de mão de obra infantil e feminina na transposição da figura para o azulejo. Os motivos foram naturalmente obtidos a partir de cópias de estampas populares, mas é certo que a repetição mecânica, ou o processo de “reprodução em série” desses desenhos, transformou as figuras em estereótipos de barcos, flores, animais e personagens. Sem nenhum compromisso narrativo, o efeito decorativo dos azulejos de figura avulsa decorre do acúmulo, da graça conferida pela aparente repetição e pela reunião insólita de motivos tão díspares. Do ponto de vista da representação da figura humana, que interessa em particular a este trabalho, podemos identificar o mesmo modelo preponderante em livros de gravuras, ou seja, o personagem isolado, apoiado sobre sua própria sombra ou um porção de chão. Assim sendo, demonstram que possuem um denominador comum em relação às figurinhas de Carlos Julião, embora, certamente, não devam ser tomados como fonte para o seu trabalho.

A título de curiosidade, vale mencionar que um importante exemplo de decoração seiscentista com azulejos de figura avulsa encontra-se no claustro do convento franciscano de Santo Antonio, no centro



do Recife, conjunto este estudado por Santos Simões e Gonsalves de Mello<sup>6</sup>. Segundo esses historiadores, os azulejos ali presentes são de origem holandesa e devem ter sido trazidos para Pernambuco durante o governo de Maurício de Nassau, provavelmente para ornamentação de algum edifício civil. Gonsalves de Mello chega mesmo a considerar a hipótese de que sejam originários do palácio de Vrijburg, construído por Nassau na ilha de Antonio Vaz. De toda forma, após a expulsão dos holandeses, quando o convento voltou a ser utilizado com fins religiosos, os azulejos teriam sido cuidadosamente transpostos de seu local original e aplicados nos parapeitos do claustro do convento, segundo a técnica portuguesa de ladrilhar.

Se é claro que a gravura esteve sempre a orientar a transposição de figuras para o azulejo em Portugal, resta ainda mencionar um último exemplo nesse sentido. As chamadas “figuras de convite” são produção típica do século XVIII naquele país, prolongando-se seu uso ainda pelos primeiros anos do Oitocentos. Trata-se de figuras humanas em tamanho natural, de modo geral um laçao, uma dama ou um militar pintados sobre azulejo recortado, que eram colocadas nas entradas de residências nobres ou junto a escadas e passagens. Essas figuras faziam gestos de boas vindas aos visitantes ou indicavam o caminho a seguir.

Como pudemos observar, a representação de cenas de cotidiano e dos tipos humanos a ela relacionados nunca se constituiu como um gênero na cultura artística portuguesa, como é sabido, bastante mais voltada ao dado religioso. A representação do tipo social nesse contexto ocorre apenas pontualmente no século XVI, sendo as ilustrações do códice da Biblioteca Casanatense e os desenhos de Francisco de Holanda seus mais destacados exemplos. Na centúria seguinte, essa prática se insinua na azulejaria, mas como elemento de ornamentação, desprovido do seu sentido descritivo original.

## O TIPO POPULAR E O PITORESCO

O registro dos tipos sociais se tornará efetivamente um tema para artistas portugueses somente a partir de inícios do século XIX, difundindo-se pelo viés “pitoresco” da literatura de viagem. E, nesse sentido, mostra-se semelhante ao caso brasileiro. Admite-se que a primeira publicação a trazer estampas de tipos portugueses seja *Travels in Portugal*, do irlandês James Murphy, publicado em Londres em 1795. Segue-se a esta publicação o surgimento de uma coletânea de gravuras de fatura portuguesa em 1806, atribuída a Manuel Godinho, abridor de registros de santos e “estampinhas” devotas. Era aluno de Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818), gravador especializado na Itália e criador da Aula de Gravura da Imprensa Régia. As coleções de costumes de Lisboa de Godinho totalizavam 70 estampas gravadas a buril que seriam republicadas com acréscimos em 1809, 1819 e 1826 com títulos como *Ruas de Lisboa* ou *Povo de Lisboa*.

Os demais exemplos relativos ao século XIX surgidos durante a pesquisa são prioritariamente estrangeiros. De 1809, por exemplo, datam as têmperas do francês Félix Zacharie Doumet (1761-1818),

<sup>6</sup> Simões, João Miguel dos Santos; Mello, José Antonio Gonsalves de. *Azulejos holandeses no convento de Santo Antonio do Recife*. Recife: D.P.H.A.N., 1959.

atualmente no acervo do Museu da Cidade, que bem estariam por merecer um estudo comparativo com as aquarelas de Debret. Do mesmo ano, data a publicação de *Sketches of the country, character and costume in Portugal and Spain* de William Bradford, editado em Londres, que comporta quinze gravuras de tipos portugueses. O mais famoso desses conjuntos seria o de autoria do francês Henri L'Evêque (1769-1832), intitulado *Costume of Portugal* (Londres, 1814), publicação dedicada a Antonio de Araújo e Azevedo, o conde da Barca (1754-1817). L'Evêque era um típico viajante, que fazia render seu talento aplicando-o a novos assuntos destinados ao mercado internacional. Foi responsável pelo desenho que deu origem à famosa gravura de Francesco Bartolozzi (1725-1815) que representa a partida do príncipe regente d. João para o Brasil.



[Fig. 2] Manuel Godinho. Ilustrações de Ruas de Lisboa, 1806. Butil e aquarela sobre papel. Museu da Cidade, Lisboa. Fonte: D.JOÃO VI e seu tempo. Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, 1999. (catálogo de exposição).

Diante disso, é possível concluir que a atuação de Carlos Julião no campo da iconografia não tem raízes na cultura portuguesa, mas sim na na ilustração de tipos e personagens popularizada pelo Grand Tour. No entanto, essa familiaridade do oficial com o repertório derivado dessas viagens mereceria ainda um estudo mais atento, o que não me foi possível desenvolver até o momento.

## GORDON MATTA CLARK E A ALQUIMIA DO ESPAÇO

Vanessa Beatriz Bortulucce<sup>1</sup>

Palavras-chave: Gordon Matta Clark; arquitetura; arte contemporânea; Arte norte-americana.

A proposta desta comunicação é realizar uma breve discussão acerca dos conceitos de arquitetura e espaço na obra do artista norte-americano Gordon Matta-Clark (1943-1978), especialmente em sua produção concentrada nos anos de 1974 a 1977. É neste período que o artista realizou os cortes nos edifícios, que o tornariam famoso. Estas intervenções, conhecidas por *building cuts*, apresentam uma leitura diferente do espaço, bem como uma reinterpretação da linguagem da arquitetura.

Os *building cuts* de Matta-Clark possibilitam uma ampla discussão aos estudiosos, embora a sua obra ainda seja pouco estudada pelos historiadores da arte: assim como ocorre nos prédios, o artista escancara conceitos como espaço, luz, interior e exterior, público e privado, moradia, dança, memória, história, museu, urbanismo, propriedade, reciclagem, teatro, *performance*, escultura, e, naturalmente, arquitetura. Com um olho no presente e outro na história da arte, Matta-Clark, formado em um complexo caldo cultural – filho do pintor surrealista chileno Roberto Matta (1911-2002), ele passou sua juventude entre a América latina, a cidade de Nova York e viagens frequentes a Europa – demonstrou seu fascínio pelas múltiplas implicações da ocupação do espaço, mesmo que, em muitas situações, ele tivesse pouco ou quase nenhum controle sobre elas.

Esta nossa reflexão pretende enxergar a arquitetura e o espaço nos *buildings cuts* do artista como um processo alquímico. Alquimia, aqui, é entendida tanto como práxis artística quanto como visão de mundo. Em seus aspectos formais e iconográficos, o conjunto da obra de Matta-Clark partilha de uma crença comum: a de que a matéria está continuamente em transformação. Tudo evolui em um processo ininterrupto; substâncias geram outras substâncias, e todas as coisas no universo estão interligadas graças a este processo. A arte de Matta-Clark é essencialmente uma arte de exploração da matéria, um exercício de reflexão profunda, de caráter místico, sobre tudo aquilo que estrutura o universo. Assim, alguns temas recorrentes em sua obra, como comida, lixo, fotografia, árvores, automóveis, refletem a condição essencial da matéria: como ela pode ser manipulada, reciclada, transformada, absorvida, putrefata, reconstituída. Para ele, a manipulação de materiais – que ele afirmou ser o centro espiritual de seu trabalho – era uma questão não somente estética, mas também social.

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutora em História da Arte – IFCH – UNICAMP. bortu@hotmail.com

Formado em arquitetura pela Cornell University, Ithaca, Nova York, no ano de 1968, nunca ergueu prédios de fato. As informações adquiridas na faculdade foram fundamentais para ele decidir o que fazer nos anos seguintes: dirigir um olhar crítico ao próprio exercício da arquitetura. Este conhecimento teórico da arquitetura o torna apto a desvendar os mecanismos da construção, a lógica do edifício. Embora Matta-Clark tenha detestado a escola de arquitetura, a arquitetura continuou dentro dele pra sempre, embora o artista negasse tudo aquilo que a aprisionava num viés acadêmico. Como Elena O'Neill afirma, "Matta-Clark estabeleceu uma relação com a arquitetura que poderia ser descrita como conflitante: ele se recusou a construir, embora seu trabalho estabeleça um diálogo entre arte e arquitetura no território da arquitetura" (O'NEILL, 2008:97).

No final dos anos 60 Matta-Clark começou uma série de intervenções (algumas ilegais) em edifícios abandonados ou prestes a serem demolidos, arquiteturas desprezadas, de uma forma ou de outra, pela cidade, pelo capitalismo, pelas pessoas. Munido de uma serra elétrica e outros instrumentos de corte, Gordon abria buracos, cortava pedaços, arrancava blocos de paredes e pisos, como se estivesse numa aula de anatomia. Ao interferir na estrutura sem ocasionar o seu colapso, ele dissecava os meandros da memória, extirpa funcionalidades, expondo os ossos das construções, abandonadas, como muitos humanos, à própria sorte. Neste sentido, a alquimia do espaço realizada por Matta-Clark também realiza uma crítica ao capitalismo desenfreado, especificamente em relação às propostas urbanas que a prefeitura de Nova York impunha na época. Estas críticas não estão somente presentes em seus *building cuts*: Matta-Clark também realizou intervenções em túneis subterrâneos, mostrando o que existe debaixo da epiderme de concreto citadina.

A alquimia urbana de Matta-Clark significa uma retradução do espaço e da experiência urbana. O espaço, matéria-prima da arquitetura, é configurado pela mesma por meio da construção. As camadas de vazio e de memória, os ocos metafóricos, o caráter fortemente *voyeur* da arquitetura, tudo está presente naquele espaço que foi local de experiência humana, e que, a partir das intervenções do artista, transforma-se em um novo local, que abarca outras experiências. Ao se reciclar a matéria, recicla-se a sua significação e recicla-se o espaço. A mitologia do espaço expande-se.

Este processo alquímico está presente também no registro das obras de Matta-Clark: como os seus *building cuts* foram todos demolidos, sobrevivem em vídeos e fotografias. Algumas destas últimas organizadas como colagens, num trabalho onde arquitetura, escultura e fotografia confluem de modo espantoso. Constrói-se, desta forma, um tempo mítico para estas arquiteturas, que estabelecem uma forte ligação com o nosso presente. Neste sentido, a obra de Matta-Clark ressoa as palavras do filósofo e poeta francês Gaston Bachelard: "O homem é o ser entreaberto" (BACHELARD, 2008:225).

Desta forma, a partir de algumas obras do período – como *Splitting* (1974), *Day's End* (1975), *Conical Intersect* (1975) e *Office Baroque* (1977), que nos representam diferentes momentos na trajetória de seus *building cuts*, surgem algumas questões: o que este processo alquímico sugere sobre as condições de fazer arte, arquitetura e urbanismo na Nova York da década de 70? De que forma estes projetos de Matta-Clark visam a própria escrita da história, tida como uma ferramenta para a construção de um ideal de trabalho a serviço do progresso?

Como classificar Matta-Clark? A maioria dos estudiosos refere-se ao artista como um escultor. Por mais que sejam feitos esforços no sentido de inserir Matta-Clark numa cronologia da arte, ele permanece numa situação *sui generis*. Suas tentativas de reinterpretação do espaço colocam sua obra num *locus* complexo, que envolve montagens fotográficas, registros em vídeo, textos e cartões teóricos, pedaços de tetos, portas e janelas e paredes que, num processo de sinédoque visual, nos falam de algo que não está mais. Somente a arquitetura como memória permanece, e, ainda assim, de forma simbólica – as construções originais foram postas abaixo, o chão retorna a sua condição de tabula rasa espacial, pronto para receber outros edifícios, a cidade da década de 70 não é mais a dos anos 2000. Tudo aquilo que a obra de Matta-Clark pode fazer pelo espaço do museu é isto: mencionar a reminiscência de uma experiência, colocando o próprio espaço museológico numa relação dialética com suas obras. Nenhum museu pode dar conta de abrigar o que significa a obra de Matta-Clark: como compreender a experiência de vivenciar os *building cuts* e de caminhar por entre os vãos da matéria arquitetônica, com suas camadas de vazio? Ou de sentir a poeira, o cheiro de acúmulo do tempo em paredes, janelas caolhas, portas desdentadas, o barulho da serra e das sirenes de polícia, o ranger dos degraus, o teto-chão e o chão-teto, a gravidade incerta? Para nosso alívio, um espaço sempre fala por meio de outro, e felizmente Matta-Clark produziu belíssimas fotografias e fotomontagens que registram, muitas vezes em forma de delicada poesia visual – o processo, o produto, uma lembrança arquitetônica. Registram, também, a engrenagem absurda das grandes empresas e dos interesses capitalistas, que, como Saturno, devora o que gerou, amputando memórias.

Na época em que Matta-Clark estudava em Cornell, um dos responsáveis pelo programa de arquitetura era Colin Rowe, um proeminente teórico da arquitetura modernista. Sua visão de modernismo influenciaria, mais tarde, muito da relação do trabalho de Matta-Clark com a teoria e prática modernistas. O artista também passou um ano estudando literatura francesa na Sorbonne, em Paris, e ele estava nesta cidade quando ocorreram os eventos de maio de 68. É lá que ele conhece a teoria de alguns filósofos do desconstrutivismo francês, bem como descobre Guy Debord e os Situacionistas. Estes teóricos desenvolveram o conceito de *détournement*, ou seja, a reutilização de elementos artísticos pré-existentes em um novo conjunto. Esta última idéia é capital no sentido de compreender a atitude de Matta-Clark em relação aos seus trabalhos: o artista retira o prédio de uma condição de “abandono”; seu trabalho dá continuidade ou força ao edifício, que reconstrói-se pela mutilação.

Matta-Clark é mais conhecido pelas obras que alteram de forma radical estruturas arquitetônicas pré-existentes. Enquanto nos parece mais “aceitável” a interferência em obras de pintura ou escultura (e nestes casos, preservam-se as peças tomadas como ponto de partida – e talvez seja este o motivo pela maior aceitação, afinal – a intervenção não compromete a peça-inspiração), transferir tal práxis para o campo da arquitetura torna-se algo impensável. Arquitetura é tida como uma área onde a questão da intervenção não é pensada em termos da sua estrutura. Aceitamos intervenções no sentido de realizar reformas, reparos estruturais ou de acabamento, ampliação e/ou redução de espaço, etc. nenhuma outra intervenção é cogitada – os espaços ocupados pelas pessoas nos remetem a palavras como ocupação, abrigo, trânsito, permanência, movimento. Talvez a intervenção mais importante e mais democrática do homem na arquitetura seja a capacidade de construir a permanência da presença quando ausente, em



termos de nostalgia, memória, reminiscências. É pelo espaço que se recorda, e assim, de espaço ele passa para a condição de espaço vivido. Desta maneira, não existe o vazio real, somente intervalos de memória. Por outro lado, a frequente intervenção física do homem numa arquitetura que não mais se presta a tornar-se possibilidade de espaço vivido – em outras palavras, sua existência material não oferece mais aderência aos desejos do capital – é a sua demolição.

Já na sua série *Fake Estates* o artista descreve sua compra, em leilões, de microterrenos inutilizados ou dispensados pelos arquitetos e incorporadores porque não tinham cabimento nos projetos racionalistas; é uma obra que ironiza a burocracia do capital, já que os terrenos adquiridos pelo artista, de proporções mínimas e de localização muitas vezes impossível, revelam os absurdos da pretensa racionalização urbana; são os retalhos e os restos urbanos, desprezados como as construções retomadas por Matta Clark. Chamar a atenção para os supostos “restos” da sociedade capitalista – intervindo em prédios, ocupando outros, abrindo o restaurante Food, que faz comida com alimentos geralmente desconsiderados e descartados, construindo muros de lixo, destruindo caminhões, mostrando como a avidez humana pode ser banal e destrutiva.

Matta-Clark estava afinal interessado em entender o espaço como algo desatrelado de noções como confinamento, aprisionamento. A ideia de um “espaço total”, público e acessível a todos é fruto tanto das reflexões que amadurecem no período pós-Cornel como está ligada a própria infância de Gordon na cidade de Nova York, onde os contatos que fazia com outros seres humanos se davam, em grande parte, pela comunicação com os vizinhos através das janelas. A imagem predominante é a imagem de um mundo como uma estrutura arquitetônica esvaziada das suas metáforas mais recorrentes (como por exemplo, “os pilares da sociedade”).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

O'NEILL, Elena. Ideias-em-forma: intervenções de Gordon Matta-Clark. *Revista Artes e Ensaios* – Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. Ano XV, n. 17, pp. 95-103. Rio de Janeiro, 2008.

## OLHARES CONTAMINADOS: LEITURAS DE OSWALDO GOELDI

Vera Beatriz Siqueira

A atual voga de revisão historiográfica vem permitindo, de maneira geral, uma reavaliação da modernidade artística. Pretendo, nesta comunicação, pensar em como essa revisão, ao ampliar as fronteiras do que tradicionalmente chamamos de história da arte e, mais especificamente, do que entendemos como história da arte moderna, precisa lidar com as apropriações e releituras feitas pelos artistas contemporâneos das obras de arte modernas ou modernistas. Essas interpretações, longe de constituírem um campo à parte, exterior às preocupações dos estudiosos, participam da construção do valor histórico e cultural da obra, contribuindo, portanto, para o desenvolvimento do pensamento histórico-artístico.

É claro que a relação entre artistas e historiadores não chega a ser uma novidade. Hans Belting, por exemplo, afirma a proximidade entre os historiadores da arte da primeira metade do século XX e os artistas modernos, especialmente aqueles vinculados às fileiras da abstração. Segundo Belting<sup>1</sup>, a história da arte desse início dos novecentos lida, basicamente, com a criação do conceito central de estilo. Riegl, que publica o livro “Questões de estilo” em 1893, e mais tarde Wölfflin, com seu célebre “Conceitos fundamentais da história da arte”, de 1913, se tornam referências desse discurso histórico que trata do desenvolvimento formal dos estilos.

Isso mostra que Riegl e Wölfflin participam de maneira ativa do mundo artístico de sua própria época. Afinal, a idéia de estilo também foi importante para a produção artística moderna. Haja visto o nome do movimento liderado por Piet Mondrian, de quem, diga-se de passagem, Wölfflin possuía uma tela: *De Stijl* (O Estilo). A utopia de um “estilo internacional”, abstrato e construtivo, desprovido de qualquer conteúdo (natural, cultural, psicológico etc.), capaz de se constituir em uma linguagem universal e racionalidade comum, mostra como os artistas e os historiadores da arte estavam, de certa maneira, constituindo o mesmo tipo de olhar para a arte.

Entretanto, ainda que surgido na modernidade, o método de investigação histórica dos estilos voltava-se basicamente para a arte do passado. As tentativas de fazer a história da arte moderna, feitas no primórdio do modernismo, na maioria das vezes inseriam a modernidade plástica em um esquema geral de evolução estilística, celebrado como uma lei da história, o que, paradoxalmente, aposta na força da ligação da arte moderna com a tradição, da qual parece resultar e cujo objetivo é atualizar. No campo

---

1 Hans Belting, *A herança indesejada da modernidade: estilo e história*. In: *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006..

artístico, essa ligação com a tradição também era visível. Manet, por exemplo, nas palavras de Antoine Compagnon<sup>2</sup>, fora profundamente afetado pelas polêmicas abertas por suas obras, pois era descrente de qualquer desenvolvimento ou progressão. Seu projeto era fazer um Ticiano moderno, o que é particularmente visível em telas como *Almoço na relva* ou *Olympia*. O escândalo que tais obras produziram deveu-se antes de tudo ao fato de inverter a direção da forma acadêmica: no lugar de passar do real para o ideal (sublimando a beleza física e a matéria para chegar ao seu valor absoluto), vai do ideal (objeto mítico, ideal clássico) para o real (os modelos reais, os objetos contemporâneos). Donde o caráter de pastiche dessas telas aos olhos de seus contemporâneos. Entretanto, sua obra não é utópica; compromete-se, acima de tudo, com o tempo presente e com a atualização de modelos pretéritos.

Alguns anos depois, Picasso assume a nova direção da vanguarda. Com sua tela *Les Femmes d'Alger*, de 1907, queria, a princípio, corrigir Matisse, cuja obra *La joie de vivre* (1905-6) havia visto. Não desejava, por suposto, inibir a atuação artística do pintor então vinculado ao movimento fauvista, mas sim apontar a incongruência de seu discurso conciliatório entre modernidade e tradição, entre mito clássico e realidade atual. Com isso, como o literato André Breton veio a dizer, na década de 1920, Picasso resumia a direção a ser adotada por toda a modernidade artística: a ruptura consciente com as tradições; a celebração do futuro como o lugar do desenvolvimento da arte.

A identificação da modernidade com essa retórica da ruptura e com o mito do novo absoluto e eternamente renovado acabou por trazer a idéia de vanguarda (em seu sentido de estar à frente de seu tempo) para o centro dos debates críticos e historiográficos. No discurso crítico, a idéia de “vanguarda” havia surgido por volta de 1880, em artigos de Félix Fénéon sobre o neo-impressionismo, movimento que se pretendia à frente de seu tempo, um passo adiante dos impressionistas. Contudo, ainda não estava impregnada do sentido de culto do futuro, referindo-se, antes, ao presente do qual pretendiam se diferenciar. Nesta época, segundo Compagnon, termos como vanguarda, modernidade e decadência apareciam como quase sinônimos, especialmente na literatura.

O culto do futuro, portanto, de maneira paradoxal, apostava na linearidade histórica e nas noções de superação e decadência. A obra de arte moderna, uma vez feita, tornava-se imediatamente objeto de superação crítica. Isso fixa uma imagem abstrata de história da arte como um processo que segue o curso de uma lei natural de desenvolvimento interno, aproximando-se da visão dos artistas que queriam conduzir a modernização, levando a arte moderna e universal para o futuro. Artistas e historiadores se unem na defesa de um ideal coletivo de modernidade, cuja estratégia de ação seria a vanguarda (a ruptura com as tradições).

Fazer a história da arte moderna equivaleria a fazer a história das vanguardas. No Brasil, uma versão local dessa visão foi se constituindo entre os críticos e historiadores de nosso modernismo ou, melhor dizendo, de nossos modernismos. Marcos históricos foram oficializados como instantes de ruptura com o passado – a exposição de Anita Malfatti (1917), a Semana de Arte Moderna (1922), o Movimento Pau-Brasil (1924), o Manifesto Antropófago (1928). Certos artistas passaram a ilustrar perfeitamente essa noção vanguardista, em diferentes momentos – Anita, Di Cavalcanti, Tarsila, Portinari.

<sup>2</sup> Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990.

De maneira geral, a visão construída pelos próprios modernistas e perpetuada por uma grande parte de nossa crítica e historiografia da arte, imbrica-se numa concepção linear e finalista de história. O que era militância nos discursos de Oswald e Mário de Andrade, por exemplo, ganha estatuto de realidade empírica em textos posteriores. A autoridade intelectual desses literatos parece ainda ecoar, por exemplo, na historiografia da arte colonial, muitas vezes apoiada no mito modernista de um passado colonial autêntico, contra o neoclassicismo imposto pela Academia de Belas Artes. O fundo barroco de nossa cultura foi tema retomado por muitos de nossos mais celebrados historiadores. E ainda hoje aparece em textos que tratam da obra de artistas contemporâneos variados, como Tunga, Nuno Ramos, Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, entre outros.

A idéia de vanguarda parecia se encaixar de forma exemplar para os nossos primeiros modernistas. Por um lado, permitia que a produção artística, atividade sem grande respaldo cultural na sociedade brasileira, fundasse seu reconhecimento público justamente nessa falta. A incompreensão dos críticos e do público podia ser convertida em signo de modernidade, tornando mesmo dispensável o desenvolvimento de uma crítica especializada e dando espaço para a espécie de esnobismo estético que caracterizou muitas das atitudes dos artistas que vieram a formar o movimento conhecido como “modernismo paulista”. Por outro, apostava na ruptura com o passado acadêmico e parnasiano, dirigindo-se para o futuro que parecia se abrir com a burguesia industrial de São Paulo, dispensando nossos artistas de estabelecer um diálogo crítico com a tradição artística e entre as próprias vertentes modernas.

Contemporaneamente, essa visão um tanto monolítica do modernismo vem sendo questionada, impulsionando o processo de redefinição do conceito de modernidade e revalorização de artistas anteriormente negligenciados pelo discurso hegemônico da modernidade. Pois os valores contemporâneos exigem, para sua concretização, de alguma forma de relação com a tradição moderna. O que parece estar em jogo, portanto, não é apenas uma concepção mais ampla de moderno, mas também de sua relação com a contemporaneidade. No contexto europeu e americano, a arte moderna e muitos de seus pressupostos conceituais tornaram-se paradigmas contra os quais os artistas contemporâneos investiram sua energia. Afinal, a própria existência da arte contemporânea parecia depender dessa capacidade de enfrentamento e diferenciação (mais ou menos como, anteriormente, a modernidade lutou contra o modelo difundido pela Academia de Belas Artes). No Brasil, isso se processou de forma diferente. Até porque a Academia ou a modernidade não chegaram a constituir uma presença institucional tão poderosa.

Pode ser que no campo discursivo esse enfrentamento tenha algum valor cultural. No nosso modernismo, a luta contra a Academia e a defesa do “futurismo” foram mais relevantes talvez como presença retórica. Como afirma Paulo Sérgio Duarte, a nossa “modernidade mal acabada” – ou seja: “o contraste entre a riqueza da obra e sua débil institucionalização” – acabou por gerar uma relação “não-edipiana” entre a contemporaneidade artística e seu passado moderno, dispensando o confronto institucional com a arte moderna e, nesse sentido, diferenciando-se da produção internacional corrente, marcada pela dissolução da arte na cultura e pelo domínio das narrativas.<sup>3</sup>

3 Paulo Sérgio Duarte, Das afinidades eletivas ao campo ampliado. In: *Campo ampliado*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2006.

Alguns artistas modernos ganham especial atenção por parte de seus colegas contemporâneos. Escolho, então, pensar o caso de Oswaldo Goeldi. Lygia Pape, cuja série de xilogravuras iniciada nos anos de 1950, *Tecelares*, já prestava sua cota de homenagem ao mestre, realiza, em 1971, o curta-metragem *Guarda chuva vermelho*. Com narração de Manuel Bandeira e Helio Oiticica, o curta apresenta obras do artista, articulando-as a poemas de Manuel Bandeira e Murilo Mendes, com músicas de Heitor Villa Lobos. Cria, portanto, uma ambientação cultural para a obra de Goeldi, transformando-o em peça central de nossa modernidade e em influência estética privilegiada para a contemporaneidade. Ao incluí-lo nesse panteão modernista, ao lado de dois poetas e um maestro, Pape não apenas enfatiza o sentido poético da obra de Goeldi como também aponta a sua diferença no campo das artes visuais.

Apesar de certo reconhecimento crítico, que o leva, por exemplo, a ser premiado como gravador na primeira Bienal de São Paulo, em 1951, Goeldi sempre ocupara lugar lateral dentro da visão mais corrente e hegemônica de nosso modernismo. Mário de Andrade escreve seus artigos sobre Goeldi entre 1926 e 1929, momento de inflexão nacionalista e política do movimento modernista brasileiro, que acabou por vir a valorizar a vertente social da arte expressionista. Nesse momento, Goeldi surge para a arte moderna brasileira como um caso alternativo dentro dessa vertente, que também marcou a obra de artistas como Lasar Segall e Portinari. O contato de Goeldi com a arte expressionista germânica e, mais particularmente, com o artista Alfred Kubin, com quem mantinha correspondência, serviu de ponto de partida para os elogios de Mário de Andrade a suas “visões fortes e impressionantes”, à sua personalidade marcante, à sua diferença com relação às artes de um país “onde infelizmente grassa uma plástica de efeitos e de sentimentalismos, muito mais próxima da literatrícia que da plástica propriamente”.<sup>4</sup>

Nessa mesma época, críticos como Aníbal Machado, Flexa Ribeiro, Gilberto Ferraz e Erwin Zach também enfatizavam a originalidade de Goeldi em sua relação com a tradição expressionista alemã e com a sua vertente mais imaginativa e visionária, difundida em países de influência germânica. Para compreendê-lo, inserem-no no grupo de Dostoiévsky, Poe, Gogol. Assim, corroboram o lugar especial do artista no modernismo brasileiro, percebendo-o como uma alternativa sombria e potente à estética da brasilidade. A longa viagem de Goeldi à Europa em 1930, com visitas à costa francesa, à Suíça e à Alemanha, bem como as exposições que veio a realizar em Berlim e em Berna ajudam a criar essa imagem de um artista diferente, marcado pelo vínculo com a arte expressionista.

Curiosamente, os críticos alemães que escrevem sobre a exposição de Goeldi em Berlim, em julho de 1930, tendem ao pólo oposto: elogiam antes o seu vínculo com os trópicos, com a exuberância de sua natureza, com o exotismo de seus tipos populares e costumes. E também em Berna, na Suíça, onde expõe junto ao amigo Kümmerly, o articulista se diz impressionado com a “magia específica da vegetação tropical, a vida do sul, a arquitetura sulista coordenados nos seres fantásticos”, e com a capacidade de Goeldi para “demonstrar a exuberância, a riqueza, a pobreza vacilante de uma metrópole tropical e seus arredores”.<sup>5</sup>

4 Citado em Rio – A arte de Oswaldo Goeldi. *Diário Nacional*, 23/03/1927.

5 Kümmerly-Goeldi. *Berner Tagblatt*, Berna, 19/07/1930.



Estranho tanto para brasileiros quanto para europeus, Goeldi viu sua recepção crítica marcada pela construção de uma reputação pública pautada pelo isolamento, até o seu falecimento em 1961. Uma década mais tarde, o vídeo de Lygia Pape, procura criar um solo brasileiro para a sua obra, uma herança para o seu legado. Dois anos antes, a X Bienal de São Paulo havia homenageado o artista com uma sala especial, e em 1971 o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro organiza a Retrospectiva Goeldi, para marcar os 10 anos de sua morte. O vídeo se insere, portanto, nesse conjunto de homenagens, buscando, entretanto, criar um elo poético entre o artista, a cultura moderna brasileira e a atualidade artística.

A relação entre Goeldi e os poemas de Manuel Bandeira não era propriamente original. Já havia sido citada por alguns críticos, que pareciam enxergar a combinação de pretensa ingenuidade com profundidade expressiva em ambos, que trilham caminhos particulares dentro do modernismo brasileiro. Talvez Pape tenha enxergado nos versos de “Vou-me embora pra Pasárgada” o correlato do estranhamento e da nostalgia de Goeldi. Nesse universo fabuloso, onde a poesia transforma as perdas em realizações – onde o poeta é amigo do rei – podemos perceber o sentido do guarda-chuva vermelho de Goeldi. Os versos de Murilo Mendes, outro poeta de imagens fortes e nostálgicas, e a música de Villa Lobos completam o quadro modernista no qual as gravuras e desenhos de Goeldi passam a possuir sentido cultural. Mas a artista deseja, além de enraizá-lo em certa tradição cultural brasileira, construir um legado para a sua obra, o que consegue com a participação de Helio Oiticica e com a passagem das figuras das gravuras de Goeldi para o meio cinematográfico. Atualizadas, as suas imagens ganham forte sentido histórico.

Muitos anos depois, em 1994, novamente Manuel Bandeira e Goeldi virão a se aproximar na exposição “Noite morta”, organizada pelos artistas Nuno Ramos, Paulo Pasta e Fábio Miguez. Para eles, a obra dos dois levanta para a cultura brasileira “a hipótese de um mau destino”, através da compreensão diferenciada da vida e da morte. Apesar de destacar as diferenças entre eles – especialmente no que se refere ao lirismo redentor de Bandeira, em contraste com o pessimismo de Goeldi – os três artistas paulistas reconhecem um vínculo essencial: a constância da morte que nos devolve à realidade mais bruta e simples. Dispostos lado a lado, poemas e obras artísticas estabelecem um diálogo que ecoa na atualidade.

Em 2003, Nuno Ramos produz, para o MAM de São Paulo, a série *Mocambos*, com obras que resultam da sobreposição de desenhos e gravuras de Goeldi a fotografias de locais assemelhados na capital paulista. Nessa identificação de um Goeldi real, na percepção do realismo amplo presente nas imagens do artista e em suas visões da cidade moderna, Ramos re-endereça a questão do seu enraizamento cultural. Os vínculos poéticos se estendem agora pela realidade de uma cidade em que Goeldi esteve poucas vezes e por pouco tempo, retirando de suas cenas urbanas a particularidade geográfica e nelas notando a capacidade ampla de compreensão da entropia característica da modernidade brasileira.

Em 2008, em mostra individual no CCBB de Brasília, Nuno Ramos volta a homenagear Goeldi com a instalação *Bandeira Branca*, na qual três urubus circulavam entre túmulos de pedras negras e caixas acústicas que entoavam canções famosas como Carcará, Bandeira Branca e Acalanto, interpretadas por Mariana Aydar, Arnaldo Antunes e Dona Inah. Atualmente remontada, com certa polêmica, na Bienal

de São Paulo, essa obra nitidamente trata Goeldi como marco ou monumento cultural brasileiro, ao qual devemos voltar para tentar nos compreender como brasileiros contemporâneos. Um elo essencial; uma faceta triste e violenta, que é parte de nossa realidade, de nossa verdade.

Com essas iniciativas, Lygia Pape e Nuno Ramos parecem querer fazer com que Goeldi deixe de ser percebido como um estrangeiro no quadro do modernismo brasileiro. O seu isolamento poético deve ganhar sentido público e é nesse duplo movimento histórico que se esforçam: criar um solo cultural pátrio no qual situá-lo (seja pela eleição de diálogos poéticos, seja pela percepção de seus vínculos com a realidade do país) e tornar atuais as suas obras, os seus temas, os seus meios, como parte essencial e não desprezível de nossa contemporaneidade.

Importa notar que essas variadas interrogações plásticas da obra de Goeldi foram acompanhadas de uma ampla revisão historiográfica e crítica, iniciada especialmente nos anos de 1980. Em 1984, o Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil da PUC-Rio organizou uma importante exposição de Goeldi, acompanhada de catálogo que reunia textos críticos de Carlos Zílio, Piedade Grinberg, Vanda Klabin entre outros, além de depoimentos, entrevistas, artigos em periódicos, cronologia e bibliografia. De certo modo, Goeldi voltava a ser percebido como um contraponto ao modernismo solar brasileiro, mas agora passava a ser compreendido como ícone do fracasso da ideologia da brasilidade e de sua estilização “acadêmico-cubista” (nas palavras de Zílio), símbolo do descompasso entre a potência poética da arte e as raras e vagas iniciativas de institucionalização.<sup>6</sup>

Essa iniciativa serviu para deslançar outras ações culturais importantes, como as mostras com curadoria de Noemi Ribeiro, comemorativas do centenário de nascimento de Goeldi, sempre acompanhadas de catálogos: *Goeldi, um auto-retrato* (CCBB, Rio, 1995) e *Goeldi, mestre visionário* (Conjunto Cultural da Caixa, Rio, 1996). Foi também Noemi Ribeiro quem deu forma ao Centro Virtual Goeldi, com reprodução de várias obras do artista e informações gerais, lançado em 2006, com patrocínio público (da Petrobrás). E coube a uma sobrinha do artista, Lani Goeldi, publicar um livro de memórias familiares e colocar na rede o site oficial do Projeto Goeldi, cujo objetivo é catalogar, difundir e autenticar a obra do artista, além de licenciar produtos com a marca Goeldi (como uma linha de relógios de luxo, produzidos em 2007).

Isso sem falar na publicação de livros como “Modernidade Extraviada” de Sheila Cabo Geraldo (Diadorim, 1995), “Goeldi” de Rodrigo Naves (Cosac Naify, 1999), “Oswaldo Goeldi” de Ronaldo Brito (Silvia Roesler edições de arte, 2002) e “Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração” de Priscila Rufinoni (Cosac Naify e Fapesp, 2006). A despeito das evidentes diferenças entre as perspectivas desses autores, importa destacar o ponto de partida comum a todos esses livros: a pesquisa historiográfica rigorosa e apaixonada que ora reinterpreta aspectos específicos da trajetória artística de Goeldi, ora busca inseri-lo como peça central na compreensão de nossa modernidade estética e cultural, frequentemente livrando-o do lugar anedótico ou do silêncio respeitoso em que estava confinado. Cada qual ao seu modo dá corpo a um diálogo mais produtivo e relevante de sua obra com o campo de problemas culturais e ideológicos da modernidade brasileira e internacional.

6 ZÍLIO, CARLOS (ORG.). OSWALDO GOELDI. RIO DE JANEIRO: SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY / PUC-RIO, s./d.

É claro que, se perguntássemos a esta última autora, Priscilla Rufinoni, quanto à sua filiação historiográfica, ela certamente negaria qualquer relação com os autores citados anteriormente. A rigor, seu livro, cujo objeto de análise é a obra de Goeldi como ilustrador, pretende se distanciar da vertente crítica que qualifica de “purista” (a qual pertenceriam Carlos Zílio, Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Sheila Cabo) que havia transformado o artista no representante mais acabado de nossa modernidade artística (seja por sua recusa de diálogo fácil com os temas modernistas, seja por sua personalidade artística independente e cética). Donde a sua necessidade de recusar as idéias de margem, sombra e avesso que haviam povoado as análises sobre os trabalhos de Goeldi. A começar pela escolha de suas obras como ilustrador, feitas de encomenda, para já retirar do horizonte a perspectiva do isolamento cultural.

Visão que, muitas vezes, parece se ancorar numa compreensão fechada dos autores que critica, como se fossem representantes de uma história da arte moderna linear e finalista, sem perceber, entretanto, as profundas diferenças que marcam esses discursos sobre Goeldi. A autora está correta, até certa medida, em afirmar que se ergueu um “mito Goeldi”, sempre associado às idéias de solidão e marginalidade. Porém, há diferenças muito nítidas entre os autores que ela pretende fundir numa vertente historiográfica única. Ainda que todos falem de isolamento e marginalidade, estas noções não foram por eles compreendidas de forma rasa, como reações mais ou menos conscientes ao ambiente brasileiro, e sim como decisões poéticas e formais que se produzem no contato íntimo e existencial com o mundo da natureza tropical e da cultura local. Logo, possuem uma qualidade híbrida e complexa que é preciso destacar. Além disso, acredito ser importante notar o destino cultural de cada um dos textos, que já os diferencia em suas intenções e contornos editoriais.

Parece-me impossível, porém, deixar de falar do isolamento poético que constitui a obra desse artista, dimensão que as imagens “impuras” que fez como ilustrações para jornais e revistas – que para Rufinoni garantiriam o afastamento com relação à crítica purista – antes confirmam do que negam. O reconhecimento público de Goeldi não apaga o seu compromisso plástico seja com a formalização das experiências da solidão, seja com a qualidade introspectiva e independente de seu trabalho como desenhista ou gravador ou ilustrador.

Em realidade, essa nova contribuição historiográfica, querendo ou não, participa do processo de revisão crítica que faz com que Oswaldo Goeldi seja compreendido, hoje, como um protagonista emblemático de nossa modernidade complexa, capaz de conciliar temporalidades distintas, de articular concessões e resistências, busca de autonomia e contaminação cultural, isolamento poético e relação com o mundo da comunicação de massa. Os estudos atuais devem certamente desenvolver as perspectivas anteriores, criticá-las e aprofundar as pesquisas, abrindo-se igualmente para as formas de apropriação artística de sua obra, de maneira a sempre colocar em questionamento a contemporaneidade de Goeldi, seu valor cultural atual.

Uma das possibilidades abertas de investigação é, a meu ver, o estudo da relação de Goeldi com outras linguagens artísticas, como a fotografia e o cinema, ou a música e a literatura. Esse contato com a exterioridade plástica já havia sido apontado por Lygia Pape e Nuno Ramos em suas apropriações. Talvez tenhamos que aprender com os artistas essa dupla lição: por um lado, tornarmo-nos dignos de

possuí-lo como um valor cultural; por outro, problematizar a sua modernidade, percebendo o nosso modernismo como um campo heterogêneo, uma realidade oblíqua e não monolítica, na qual certezas e dúvidas estéticas se fundem para criar um cenário bem mais interessante e diversificado do que a visão “oficial” nos oferece.

## LITOGRAFIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E IMAGEM APROPRIADA: OS CASOS DE DAREL E LOTUS LOBO

Vitor Hugo Gorino<sup>1</sup>

*Palavras-chave:* Litografia – fotografia – rótulos – apropriação de imagem.

Apresento um recorte na produção artística de dois gravuristas brasileiros contemporâneos: Darel Valença Lins e Lotus Lobo. A presente investigação e as questões levantadas acerca desses artistas trazem um aprofundamento de minha pesquisa de mestrado, concluída em 2009. O foco de nosso recorte e meu atual objeto de estudo são obras de ambos artistas realizadas a partir do início da década de 1970. Num desvio do tradicionalismo e do purismo técnico da gravura moderna brasileira, ambos passam a realizar processos de apropriação de imagens na composição de suas obras. Assim, seus trabalhos estabelecem diálogos com imagens fugazes de circulação maciça, alheias à produção e discussão da arte brasileira no período, imersas no contexto comercial, editorial e industrial do país. Dessa forma, expondo-se inevitavelmente a questões acerca da autoria de uma obra composta por imagens de terceiros, trazendo ao ambiente e discussão da crítica brasileira a questão da apropriação de imagens, que será virtuosamente explorada pelas artes visuais, especialmente a partir do século XX.

Naturalmente, o emprego de uma imagem preexistente na composição de uma obra de arte visual não é uma estratégia que data do século XX, muito menos do modernismo. Tal processo remonta à antiguidade, é inerente à figuração, e, portanto, cabe aqui diferir os casos quanto à natureza e a aplicação do recurso de apropriação de imagem. Tradicionalmente, o mero uso referencial de uma imagem na composição de outra, já configura um processo de apropriação que é intrínseco da representação figurativa; e, em virtude disso deve ser diferenciado do uso discursivo desse mesmo procedimento por uma obra de arte. Os artistas apresentados aqui se encaixam no segundo caso, suas obras fazem uso da apropriação de imagem e explicitam esse recurso em sua poética, indo além do uso referencial. São obras compostas pelo processo da gravura e que dialogam sobre seu caráter implícito de reprodutibilidade técnica a partir do recurso da apropriação.

Darel Valença Lins, nascido em Pernambuco em 1924, reside no Rio de Janeiro desde 1948. Além de seu trabalho voltado ao circuito artístico, atua como ilustrador editorial até o final dos anos 1960, podendo ser encontrado em diversas publicações de destaque entre jornais, revistas e clássicos

<sup>1</sup> vitorgorino@gmail.com. Mestre em artes visuais (Fundamentos teóricos e crítica das artes). Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp (doutorando)

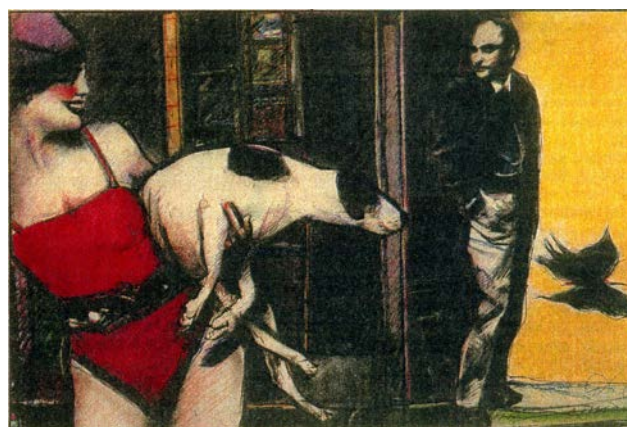


literários. Tal atividade concedeu ao artista um espaço de experimentação plástica associada à cultura e produção editorial, onde começou a produzir litografias e realizar ilustrações substituindo o desenho pela fotomontagem. Já em meados de 1970, trabalhos como esses atingem o primeiro plano de sua produção, migrando das ilustrações para as galerias. Darel apropria-se de imagens fotográficas das mais diversas origens e com elas realiza fotomontagens, “matrizes de composição” que eram usadas como estudo para posteriores desenhos, pinturas e, principalmente, litografias [Fig.1]. Na fotomontagem *O amigo de Degas* notamos o tradicional destaque das figuras humanas nos trabalho do artista pernambucano, em combinação com elementos geométricos, decorativos e mobília que sugerem um cenário de transição entre um ambiente externo e um interno. A multiplicidade de origens das imagens apropriadas pelo artista evidencia-se aqui pela disparidade entre a figura masculina à esquerda – proveniente de uma fotografia do pintor Edgard Degas – e a figura feminina ao centro – extraída de uma revista de circulação maciça. A fotografia do amigo de Degas, que nomeia a obra pode ser também comentada enquanto citação ao virtuoso interesse e uso referencial de imagens fotográficas pelo pintor francês em suas obras.

Essas montagens visavam a execução de um novo desenho, [Fig.2] nesse caso, a litografia de mesmo título, que contava com a reinterpretação visual da composição original, num processo de edição que modifica desde o enquadramento e a composição cromática até a inserção ou retirada de elementos. Apesar de ser etapa fundamental em seu processo criativo, a apropriação de imagens de Darel é materialmente velada. A obra final do artista não é a fotomontagem, mas sim um desenho de significativos indícios fotográficos. A fotografia para Darel é uma ferramenta compositiva pela qual a apropriação se faz visível por um jogo de visibilidade e invisibilidade de sua presença em seus desenhos. Em última instância é peça chave como citação ao referente do real, ao testemunharmos em suas obras a criação de um espaço psicológico misto de realidade e fantasia, que faz referência às vivências do artista e retrata graficamente esse teatral embate.



[Fig. 1] Darel. *O amigo de Degas*. Fotomontagem, cerca de 1985. Coleção Maísa Byngton.



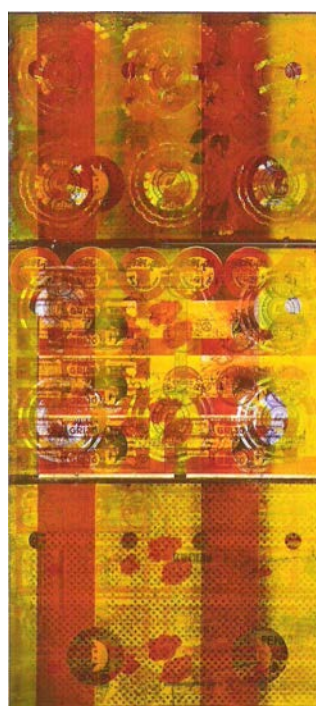
[Fig. 2] Darel. *O amigo de Degas*. Litografia, cerca de 1985. Coleção Maísa Byngton.

Para Lotus Lobo, nascida em Minas Gerais em 1943, a imagem apropriada estará em destaque e diante dos olhos do espectador. Cursando a escola Guignard em 1962 a artista entra em contato com a litografia, e já em 1965 leciona à frente do Grupo Oficina, Lotus sempre fora engajada na produção da litografia e na recuperação da memória litográfica mineira. Assim, no fim dos anos 1960, adquire

um grande volume de matrizes litográficas da estamperia das Indústrias Fagundes Netto, de Juiz de Fora, as quais continham os desenhos originais de rótulos e marcas locais da indústria de Minas Gerais. Apropria-se então dessas imagens, em sua maioria rótulos de alimentos, como balas, doces, manteiga etc. produzidos de 1920 a 1950, com destaque para produtos com nomes femininos e rótulos de complexa elaboração gráfica. Valendo-se de características específicas do design, tipografia e identidade visual dessas marcas Lotus reconfigura seu processo de impressão, reordenando-o. [Fig.3] No caso da obra da série maculaturas (nome que faz referência a refugos de impressão industrial de embalagens) encontram-se justapostos dois rótulos de manteigas com nomes femininos também justapostos a figuras de flores, extraídas das matrizes de outros rótulos de natureza similar, nesses casos a composição cromática é reinterpretada ou recriada pela artista, uma vez que a gravação nas matrizes é em preto e branco.



[Fig. 3] Lotus Lobo. Maculatura 1970. Litografia sobre folha de flandres



[Fig. 4] Lotus Lobo. Maculatura . 1970. Litografia sobre folha de flandres. Coleção Marcos Coimbra

O processo litográfico serve-se de impressões em múltiplas camadas ou matrizes, ajustadas segundo um registro de marcação. Tais particularidades, pertencentes ao mesmo processo em que os rótulos apropriados foram originalmente impressos, são habilmente empregadas pela artista criando, como visto, novas justaposições, e especialmente sobreposições e transparências. [Fig.4] Obras como essa exibem a imagem apropriada em primeiro plano, oscilando entre transparente e o translúcido, entre a visibilidade e a invisibilidade de uma imagem apropriada que esta presente, mas de forma distinta de sua configuração, composição e cores iniciais. Evidencia-se aqui o processo de impressão litográfica ao exibir nessa maculatura algo que simula – até mesmo em seu suporte, a folha de flandres, – um refugio de impressão industrial com diversas camadas aplicadas. Peças como essas eram comuns nas estamperias, dada a necessidade de limpeza e remoção de tinta das prensas. A artista estabelece, portanto, e de maneira indissociável em sua poética, um denso diálogo com a história do uso da técnica no Brasil, que oscila entre editorial e comercial até os anos 1950, quando começa a ser substituída por técnicas mais objetivas de impressão, migrando para o campo artístico onde teve seu pico nos anos 1960 e 1970, chegando a saturar o mercado brasileiro, desvalorizando-se.

A trajetória de ambos os artistas emparelha-se com a trajetória da litografia brasileira, produzindo, difundindo ou lecionando, Darel e Lotus são dois nomes de destaque no fomento à litografia artística. E no recorte proposto em nosso trabalho, processos análogos de apropriação e uso de imagens ocorrem em suas produções, ainda que dotados de argumentos e resultados distintos. Suas obras situam-se num campo limítrofe, entre as artes visuais e a cultura de massa, a ilustração editorial, a fotografia, a tipografia e o design. A discussão apropriada de obras como essas apenas se dá levando em consideração tais fronteiras e suas múltiplas influências, culminando no diálogo entre diferentes áreas que aqui se complementam.

## RICHARD SERRA E FRANK GEHRY NO ESPAÇO PÚBLICO DA CIDADE

Wilson Florio<sup>1</sup>

### RESUMO

O artigo tem como objetivo estabelecer correlações entre a escultura monumental de Richard Serra e a arquitetura de Frank Gehry. O conceito chave é o espaço percebido no tempo.

*Palavras-chave:* escultura contemporânea; espaço público; arquitetura contemporânea

### ABSTRACT

The aim of this paper is establish correlations between Richard Serra's monumental sculpture and Frank Gehry's architecture. The key concept is the space perceived in time.

*Keywords:* contemporary sculpture; public space; contemporary architecture

### INTRODUÇÃO

Arquitetura e escultura compartilham a matéria que deve ser configurada segundo as leis da gravidade. Como arte utilitária, a arquitetura não pode ter a mesma expressão puramente artística da escultura. Embora ambas se aproximem mais da *matéria* do que as criações livres do *espírito*, a idéia comum é que cabe à arquitetura criar formas geométricas, sob leis matemáticas, enquanto que à escultura cabe a liberdade de criar formas sob leis orgânicas. No entanto, esse panorama se alterou de modo significativo no século XX, onde escultura e arquitetura passaram a assumir outras funções para qualificar o espaço público da cidade.

O espaço é o receptáculo de todas as coisas, afirmou Platão em *Timeu*. A noção de espaço e de tempo depende de *como* os observamos, seja em repouso ou em movimento. Para a percepção

<sup>1</sup> Arquiteto. Doutor Fauusp (2005), Professor FAU Mackenzie / IA UNICAMP. wflorio@uol.com.br

visual, o espaço entre objetos não está *vazio*. Esse espaço intersticial está impregnado de gradientes, de diferentes densidades (Arnheim, 1988, p.17), que nos fazem perceber formas que se atraem ou que se repulsam. Assim, tanto a arquitetura como a escultura, que ocupam o espaço real tridimensional, a relação, a proporção e o equilíbrio entre cheios e vazios determina suas qualidades formais.

Nas artes plásticas, a predominância de formas horizontais e verticais determina a percepção do *peso visual*, assim como a estabilidade do olhar e o equilíbrio entre as partes. As formas que contêm os espaços em arquitetura nem sempre são formadas por retas. As formas curvas, quando aplicadas em arquitetura, se vêem obrigadas a operar tanto no lado côncavo como o convexo. Em muitos casos formas côncavas ou convexas não são apropriadas para abrigar satisfatoriamente uma determinada função. Isso gera um duplo desafio conceitual para o arquiteto: criar uma bela forma expressiva e um volume interno adequado ao uso. Esses problemas não atingem a escultura, que pode gerar formas livres destituídas da obrigação de seguir o binômio forma-função. Mas do ponto de vista estético e perceptivo, a contraposição de espaços cheios e vazios é compartilhado tanto pela arquitetura como a escultura. Se como afirmou Arnheim os espaços vazios estão permeados de *tensões e densidades*, a proporção entre as formas sólidas e os ocios do edifício é que seriam os responsáveis por gerar ambientes adequados para um uso específico. O jogo de luz e sombra na escultura tem um propósito puramente estético-perceptivo, enquanto que na arquitetura também deve atender ao propósito de bem-estar.

### A APROXIMAÇÃO ENTRE ESCULTURA E ARQUITETURA

A partir das esculturas de Picasso (*Guitar*, 1912) novos rumos para as esculturas foram abertos, com perfis e elementos construídos no espaço. Em vez de esculpir massas, ou operar sobre volumes fechados, esculturas foram delineadas por contornos e perfis, fundindo o volume interior e exterior. A partir de Picasso, o *volume* passa a fazer parte da escultura.

Nas décadas de 1920 e 30, além de Picasso, outros artistas como Gabo, Tatlin, González, Calder e Moore contribuíram para a diluição dos limites interior-exterior nas esculturas, com o *vazio* como elemento fundamental. A tradicional técnica de esculpir materiais sólidos, como a pedra e a madeira, foi praticamente abandonada. Em seu lugar ficaram o ferro, o aço, o bronze e o alumínio, como material forjado e moldado. Nas décadas de 1950 e 60, as esculturas de David Smith, Mark di Suvero e Anthony Caro consagraram essa nova escultura, e incorporaram formas geométricas em aço, com o “*vazio e o contorno*” como meio de expressão. No Brasil, a escultura *neoconcreta* de Amílcar de Castro, a partir de 1960, realiza-se diretamente no espaço, e é composta por planos, contornos e vazios. Ao perder matéria, essas esculturas em chapas metálicas fizeram do *vazio* um outro corpo no espaço tridimensional.

Enquanto as esculturas tornaram-se mais abstratas e geométricas ao longo do século XX, a arquitetura caminhou em direção a formas de grande *plasticidade*. O concreto armado permitiu que Oscar Niemeyer fizesse uma arquitetura com formas escultóricas. Por outro lado, as esculturas tornaram-se amplas construções, cuja tectônica tinha que ser rigorosamente executada em grandes dimensões. Essa



mútua aproximação ocorreu em espaços públicos da cidade. Assim, não por acaso, arquitetura e escultura acabaram por estreitar relações nas últimas décadas do século XX.

É certo que a arte pública, principalmente a escultura “monumental”, a partir de meados do século XX, teve um papel importante na revitalização dos grandes centros urbanos, com o conceito de humanização após o período de grandes guerras mundiais. Escultores como Calder e Moore criaram esculturas de grande porte para espaços públicos. Assim, a idéia de “construir” arte no espaço real ganhou novo impulso.

A construção de esculturas monumentais exigiu a aplicação de técnicas construtivas amplamente conhecidas na construção civil. Assim, os grandes escultores intensificaram o uso de materiais como o aço corten (com propriedades anticorrosivas) e o concreto armado. Alguns procedimentos técnicos presentes em grandes edifícios de estrutura metálica passaram a ser também aplicados por Calder. Picasso, a partir dos anos 60, passa a adotar a técnica do concreto armado para construir suas esculturas monumentais.

A utilização do aço, nas grandes esculturas Richard Serra, derivou de seu interesse no efeito propiciado pelo material e seu potencial para “construir”. O aço permitiu intensificar sua pesquisa sobre a tectônica, a gravidade e a estática de corpos no espaço: “*Artists who had used steel before did not deal with its tectonic potential, its weight, its compression, its mass, its statis...It was in the worlds of engineering and technology*” (McShire, 2007, p.28). Assim, três aspectos particularmente interessavam ao escultor, e que o levou a se aproximar da arquitetura: a investigação da relação de formas no espaço, e o espaço percorrido no tempo; o interesse pela construção e a natureza dos materiais (chumbo, borracha e aço), ou seja, pela tectônica; e o interesse em atuar em espaços públicos da cidade.

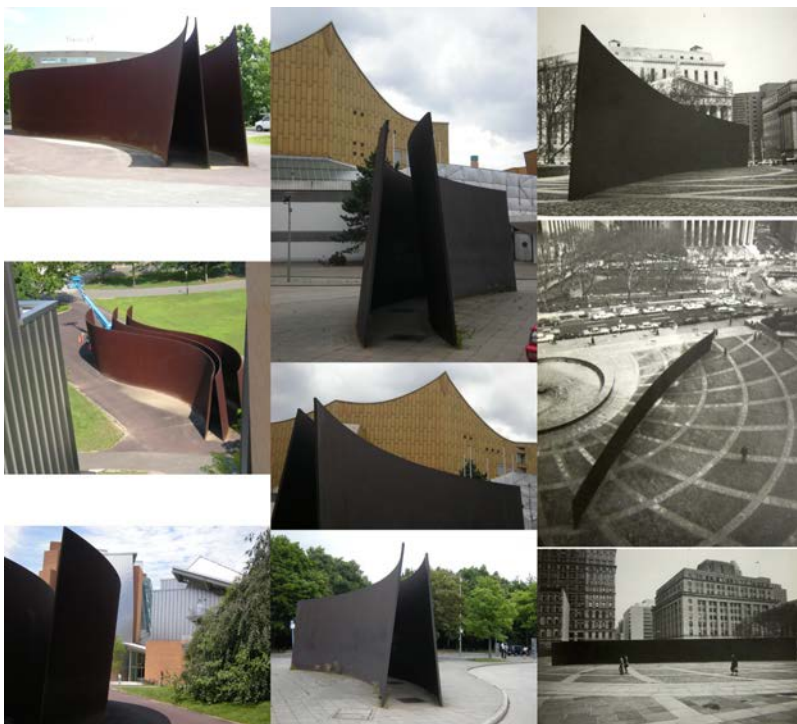
## ESCULTURA E ESPAÇO PÚBLICO

Todos aqueles que atuam em centros urbanos são responsáveis por um projeto coletivo de construção da paisagem da cidade, e em particular, os artistas e arquitetos. Como a arquitetura, a escultura de grandes dimensões interfere e atua diretamente na percepção do espaço público. O artista ou arquiteto não opera isoladamente do contexto ou do entorno onde se localiza a sua obra, ao contrário, constrói a imagem da cidade.

As esculturas públicas de Richard Serra iniciaram-se em 1970, quando ele retornou do Japão, trazendo consigo o conceito de “espaço percebido no tempo” (McShire, 2007, p.29). Serra explorou esculturas monumentais para introduzir a discussão sobre a *experiência* da percepção de formas curvilíneas que fraturam o espaço público da cidade. As superfícies contínuas das esculturas de Serra envolvem o espectador, provocando sensações de solidão e isolamento. Não é mais uma obra para ser apenas contemplada de fora, mas um espaço para entrar, percorrer, ser envolvido. Suas dimensões “abrigam” o espectador, promovem diferentes sensações, como sempre ocorreu em arquitetura, mas que agora passa a ser também contemplado pela escultura. Esses conceitos emergem da própria vivência nos grandes

centros urbanos, onde não há um local privilegiado para uma observação mais ampla da paisagem, cada vez mais fraturada, provocando um sentimento de desorientação. Como afirmou Argan (1998, p.221): “O fato é que o artista ... não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas”.

As esculturas públicas de Serra atuam diretamente na *percepção* do observador sobre a paisagem urbana. São obras que desestabilizam o olhar, acostumado à monotonia e a ritmos acelerados. Seguindo a idéia de *site-specific*, Serra propõe esculturas que travam diálogos com o cenário urbano. São esculturas provocativas que reagem à vida cotidiana nos grandes centros urbanos, e atuam diretamente sobre os sentidos. Ao trabalhar “*in situ*”, Serra parte do existente, e insere sua escultura como uma resposta provocativa e instigante sobre o local, agora modificado. A participação ativa do público se dá pela experiência de percorrer o espaço interno e externo da obra, a partir de vários pontos de vista em movimento.



[Fig. 1] a. Esculturas The Hedjehog and the Fox; b. Berlin Junction, c. Tilted Arc. Fonte: Fig. 1a e 1b. Autor, 2010/2008 e 1c. Mschire, 2007.

Serra constrói esculturas em uma *situação específica*, que estabelecem um “diálogo” com a paisagem circundante. Ao contrário de esculturas públicas de Noguchi e Calder, que segundo o artista “*nada tem a ver com o contexto no qual elas estão localizadas*” (Serra, 1994, p.126), suas esculturas tentam capturar a atmosfera do local, incorporando-o à sua obra.

A grande escultura de aço corten (3,65x36,5x0,15m) *Tilted Arc* (1981), na Federal Plaza, em Manhattan, provocou fortes reações do público, pois “interferia” demasiadamente na passagem de pedestres, acostumados a “cruzar” o espaço da praça, “sem obstáculos” [fig.1c]. A proposital interferência do escultor se deu a partir da “leitura” da paisagem urbana fragmentada, com interrupções tensas e abruptas no espaço público. A escultura foi concebida não para ser observada à distância, nem como um mero “belo objeto” decorativo, mas uma escultura com espaço interno, para ser “penetrado”:

I am interested in a behavioral space in which the viewer interacts with the sculpture and its context... Therefore Tilted Arc was built for the people who walk and cross the plaza, for the moving observer...A multitude of readings is possible...Contraction and expansion of the sculpture result from the viewer's movement (Serra, 1987. In: Zweite, 1994, p.23).

Já a escultura de Serra na Universidade de Princeton, EUA, intitulada *The Hedgehog and the Fox* (1998), dialoga com a Biblioteca Peter Lewis, projetada pelo arquiteto Frank Gehry [fig.1a]. Essa escultura (4,5x28,5x0,15m) é composta por três lâminas paralelas, cujas curvaturas oscilam entre si, gerando espaços côncavos e convexos. A estabilidade da escultura se dá pela distribuição do peso ao longo das peças. Durante o percurso, as pessoas são encorajadas a percorrer os estreitos espaços, que oprimem ou se abrem, resultando em *tensões* e sensações variadas. Essas oscilações permitem ou não visualizar partes do edifício, como uma alusão ao que ocorre com os pedestres ao caminhar nas ruas nas grandes cidades, ladeados por prédios altos que restringem as visuais.

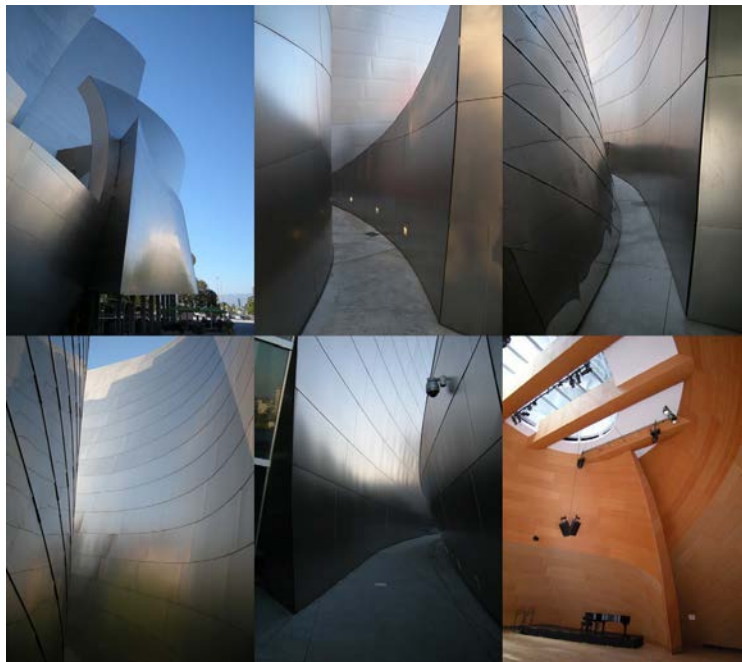
A escultura *Sequence* (2006), com grandes dimensões, (3.9 x 12.4 x 19.9 m), no LACMA, Los Angeles [fig.2], produz um efeito psicológico forte sobre o observador. Esta obra causa o sentimento de claustrofobia e opressão diante das gigantescas paredes sinuosas de aço enferrujado. Sem perspectivas durante o percurso, o observador caminha por espaços estreitos e altos. As superfícies curvilíneas e frias geram espaços labirínticos, que desnorteiam, causando certo desconforto, um sentimento de desamparo e de medo. Essa experiência física e direta amplia as possibilidades da atuação em escultura, e, ao mesmo tempo, a aproxima da arquitetura, que sempre lidou com as propriedades físicas do espaço.



[Fig. 2] Escultura Sequence. Fonte: Autor, 2010.

## SUPERFÍCIES CURVILÍNEAS CONTÍNUAS: A ESCULTURA DE SERRA E ARQUITETURA DE GEHRY

As formas curvilíneas contínuas de esculturas públicas monumentais, encontradas nas esculturas de Serra a partir dos anos 1980, podem ser também apreciadas na arquitetura de Frank Gehry a partir de 1990. Gehry costuma afirmar que: “*I approach each building as a sculptural object*”. O Walt Disney Concert Hall (WDCH) em Los Angeles contém formas de grande plasticidade. Os espaços externos deste edifício [fig.3] contêm superfícies curvilíneas que provocam sensações similares às esculturas de Serra. Ao percorrer os espaços que se alargam e se estreitam, por entre superfícies curvilíneas constituídas por chapas de alumínio, tem-se a sensação de clausura e desorientação, similar às esculturas de Serra. Tanto as esculturas de Serra como a arquitetura de Gehry promove sensações espaciais, experiências cinestésicas, que envolvem todos os sentidos além da visão.



[Fig. 3] Walt Disney Concert Hall, de Frank Gehry. Fonte: Autor, 2010.

Devido às dimensões e organicidade, tanto as obras de Serra como as de Gehry exigem um contínuo deslocamento do observador pelo espaço, pois não há uma apreensão do todo a partir de um ponto privilegiado de observação. Nos espaços externos do WDCH, as enormes superfícies de alumínio dilatam e contraem espaços, côncavos e convexos, em caminhos sinuosos, resultando numa instabilidade no olhar.

A Sala de Concertos insere-se em uma quadra no centro de Los Angeles. O acesso principal do edifício abre-se para a esquina, como a “cortina que se abre para o espetáculo teatral”. Suas formas curvilíneas sensuais se contrapõem à dureza dos edifícios de escritórios localizados próximos a ele. Ao se deslocar em torno do edifício, tem-se a sensação que suas curvas estão em movimento, umas em relação

às outras. Essa proposital percepção das formas foi defendida pelo próprio arquiteto que declarou que caminhar à margem do WDCH é “*como dirigir na estrada ao longo de curvas de uma colina*”, cujas formas podem ser comparadas a “velas de um barco infladas ao vento”.

Mas essas formas *esculturais* não são aleatórias. As curvas do teto da Sala de Concertos, que inicialmente foram tratadas como “música congelada”, foram definidas por razões acústicas. Ao serem levadas para o exterior do edifício, o arquiteto buscou uma harmonia entre o interior e o exterior do edifício, numa relação que vai de dentro para fora. Alguns espaços internos do WDCH possuem grandes superfícies ondulantes, que se interceptam no espaço, como a Sala dos Fundadores [fig.3\_foto inferior a direita], cujo revestimento de madeira se assemelha à cor do aço das esculturas de Serra. Internamente, as superfícies côncavas são aconchegantes, e os espaços são amplos e generosos, com alternâncias de pé-direito, proporcionando agradáveis dilatações e contrações espaciais.

A abstrata relação no uso das superfícies curvilíneas do WDCH, sem planos nem sombras claramente definidos, assemelha-se a arte abstrata de Serra. As aberturas (portas e janelas) não são literais, puramente funcionais, ao contrário, fazem parte de uma composição tridimensional de planos no espaço, que parecem levitar no espaço, suavemente, cobrindo as longas superfícies do edifício.

As novas tecnologias de modelagem e fabricação digital, a partir dos anos 1990, incentivaram e viabilizaram a criação de formas curvilíneas. De um lado os programas gráficos computacionais tornaram possível a criação de superfícies contínuas, por outro lado os componentes construtivos do edifício puderam ser produzidos por técnicas de fabricação digital: máquinas de corte a laser. Tanto Serra como Gehry utiliza softwares e sistemas de fabricação digital para ajudar a viabilizar a produção do artefato físico. No caso do escultor, ele recorreu a uma construtora de navios, para fabricar suas esculturas. No caso do arquiteto, há um intenso uso de tecnologias que vão desde a digitalização de modelos físicos até a fabricação por corte a laser ou plasma dos componentes destinados à construção dos edifícios. Arte e tecnologia aqui se encontram.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto as esculturas de Serra como a arquitetura de Gehry são respostas ao meio ambiente urbano, e procuram questionar o olhar da paisagem urbana contemporânea. Inserem-se como resposta às condicionantes impostas pelo contexto. Ambos tentam qualificar os espaços da cidade, criando marcos urbanos e um cenário artístico que propicie ultrapassar o cotidiano enfadonho e monótono, que muitas vezes encontramos nas grandes cidades. Ambos defendem que suas obras são concebidas de *dentro para fora*, do espaço interior para o exterior, cuja forma é resultante desse processo.



---

**REFERÊNCIAS**

ARGAN, Giulio C. **História da arte como história da cidade**. 4ª. edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **A Dinâmica da Forma Arquitetônica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

McSHIRE, Kynaston. A Conversation about Work with Richard Serra. In: McSHIRE, Kynaston; COOKE, Lynne. **Richard Serra: Sculpture: Forty Years**. New York: Museum of Modern Art, MoMA, 2007, p.15-42.

SERRA, Richard. **Writings/Interviews**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994.

ZWEITE, Armin. Evidence and Experience of Self. Some Spatially Related Sculptures by Richard Serra. In: GÜSE, Ernst-Gerhard. **Richard Serra**. New York: Rizzoli, 1987.

## VI ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE 2010

### **ORGANIZAÇÃO DAS ATAS**

Fanny Tamisa Lopes

Martinho Alves da Costa Junior

Raphael Fonseca

**|CHAA| CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA**

<http://www.unicamp.br/chaa>