

XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

1808-2008: Mudanças de Paradigmas para a História da Arte no Brasil

Homenagem a Mário Barata

Anais

Comitê Brasileiro de História da Arte Rio de Janeiro 2009

Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira
Organização

Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

1808-2008: Mudanças de Paradigmas para a História da Arte no Brasil
Homenagem a Mário Barata

1ª Edição

Rio de Janeiro
Comitê Brasileiro de História da Arte
2009

Comitê Brasileiro de História da Arte

Diretoria
Presidente: Roberto Conduru (UERJ)
Vice-presidente: Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)
Secretária: Vera Beatriz Siqueira (UERJ)
Tesoureira: Maria Luisa Távora (UFRJ)

Conselho Deliberativo
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG)
Myriam Ribeiro (UFRJ)
Mônica Zielinsky (UFRGS)
Sonia Gomes Pereira (UFRJ)
Tadeu Chiarelli (USP)

Endereço do CBHA Diretoria
PPGARTES
Programa de Pós-graduação em Artes
Instituto de Artes/ UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524
Sala 11007 Bloco E
20550.013 Maracanã
Rio de Janeiro/ RJ

XXVIII Colóquio do CBHA
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
1 a 3 de outubro de 2008

Curadoria e seleção
Maria Luisa da Luz Tavora (UFRJ/CBHA)
Roberto Conduru (UERJ/CBHA)
Sônia Gomes Pereira (UFRJ/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

Comissão de organização
Arina Barros Costa (UERJ)
Geysa G. R. de Souza (UERJ)
Isabelle Dória Dantas Reis (UERJ)
Leidiane A. Carvalho (UERJ)
Maria Luisa da Luz Tavora (UFRJ/CBHA)
Mariana Maia (UERJ)
Nilzeleide Silva dos Anjos (UERJ)
Priscilla Duarte da Silva (UERJ)
Roberto Conduru (UERJ/CBHA)
Sônia Gomes Pereira (UFRJ/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

Imagem da Capa
Leila Danziger. Série Diários públicos, 2008
Carimbo sobre jornal, 53 x 32 cm (detalhe)

Programação Visual
Mariana Maia

Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (28.: 2008 : Rio de Janeiro)
Anais do XVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte/ Organização: Roberto Luís Torres Conduru e Vera Beatriz Cordeiro Siqueira.- Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009.
1029p.: 24 x 24 cm: ilustrado
ISBN : 978-85-62567-00-1

1. Arte - História - Congressos. I. Conduru, Roberto Luís Torres. II. Siqueira, Vera Beatriz Cordeiro. III. Anais do XVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

---

Sumário

14 **Introdução**

Sessão de Abertura

17 Peter Krieger
Revisiones necesarias de la historia del arte en un panorama global

Arte e Universidades

26 Angela Ancora da Luz
O desafio de um novo curso de História da Arte, depois do "fim da História da Arte" - a proposta da EBA-UFRJ em 2008

33 Blanca Brites
O acervo artístico do Instituto de Artes e seu espaço nas artes do Rio Grande do Sul

42 Lisbeth Rebollo
O MAC em uma nova sede

Museus, Patrimônio, Cultura

45 Ana Gonçalves Magalhães
Acervos estrangeiros no Brasil e a História da Arte: o caso do Museu de Arte de São Paulo

52 Carolina Soares
Uma análise sobre a política artística e cultural do Masp entre 1950 e 1960

59 Emerson Dionisio G. de Oliveira
Museu, salões e a arte regional: modos de comunicar um acervo público

67 Fernanda Marinho
Expandindo os diálogos estéticos: Giampietrino para além do Leonardismo Lombardo
A Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração, do Museu de Arte de São Paulo.

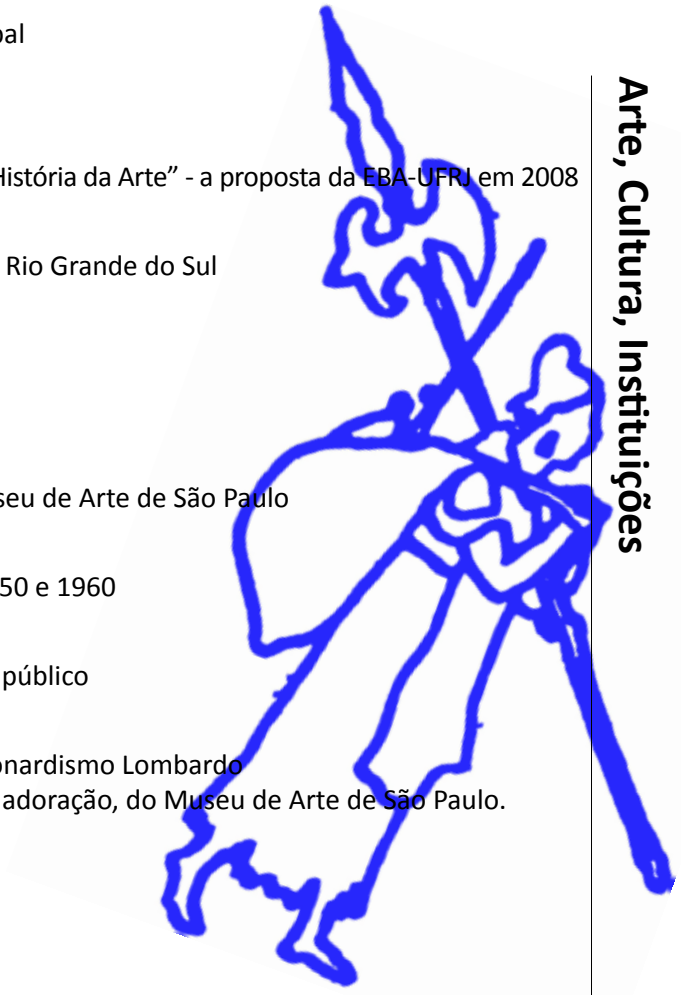
Crítica e críticos de arte

75 Maria Cecília França Lourenço
Recepção crítica de Almeida Júnior

86 Ana Maria de Moraes Belluzzo e Marco Antonio Pasqualini
Projeto "Arte no Brasil: textos críticos do século XX": considerações sobre o estado da pesquisa

94 Ana Cândida de Avelar
Lourival Gomes Machado e o Suplemento Literário

101 Juana Nunes Pereira
Arte e Política: a apreensão crítica de Mário Pedrosa ao experimentalismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica



Acervos, coleções e história da arte

109 Maria Beatriz de Mello e Souza
A Morte da Virgem em gravuras de Martin Schongauer (1470) e Albrecht Dürer (1510)

117 Maria Eurydice de Barros Ribeiro
A Obra de Arte Guardada: Coleções que poucos viram

124 Evelyne Azevedo
Viagem fantástica ao Novo Mundo: a recepção da obra kircheriana na América

Sistema de arte: problemas críticos e históricos

131 Dária Jaremtchuk
Nova York: rota para os artistas brasileiros na década de 70

138 Elisa de Souza Martinez
Modos de ver: narrativas excêntricas para a história da arte no Brasil

146 Paulo Knauss
Sentidos da arte estrangeira: exposições artísticas no Brasil no contexto da Segunda Guerra Mundial

153 Ivair Reinaldim
Moto Contínuo: uma visão expandida da arte brasileira da década de 1980

162 Aldrin Figueiredo
Desfiles do passado nacional: pintura, moda e história da Amazônia, c. 1916-1923

172 Nara Cristina Santos
História da Arte: emergência da arte e tecnologia a partir das bienais brasileiras

178 Priscila Rossinetti Rufinoni
Laços (perversos?) entre ética e estética: a 26ª Bienal de São Paulo

187 Bianca Knaak
Anotações sobre seis edições das Bienais de Artes Visuais do Mercosul em Porto Alegre – 1997- 2007

195 Luciene Lehmkuhl
A arte como moldura para o Brasil civilizado: o stand da arte do Pavilhão do Brasil em Lisboa com Sala de Honra

204 Jorge Nassar Fleury da Fonseca
Artes do progresso: uma história da visualidade da exposição de Chicago de 1893

212 Renata Cristina de O. M. Zago
Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas: 1965-77

220 Samira Margotto
Nacional, regional, contemporâneo: um estudo de caso do Salão do Mar de Vitória

227 Raquel Carneiro Amin
Os artistas plásticos e o “Mês das Crianças e dos Loucos”: reconstituição da exposição paulista de 1933

Arte e Migrações

237 Sonia Gomes Pereira
A revisão historiográfica da arte do século XIX e os eventos comemorativos dos 200 anos da chegada de D. João ao Brasil: O exemplo de Henrique José da Silva

246 Nelson Porto Ribeiro
Festa barroca e festa revolucionária: transformações nos paradigmas artísticos

255 Cybele Vidal. N. Fernandes
As construções efêmeras e a transformação dos cenários para as festas e celebrações na corte do Rio de Janeiro

262 Carlos Gonçalves Terra
1808-2008: D.João VI e a natureza do Rio de Janeiro: de Real Horto a Jardim Botânico

273 Sandra Makowiecky
Uma paisagem, muitas visões: artistas viajantes

283 Claudia Valladão de Mattos
O conceito de "artista viajante" e os limites da história da arte

291 Valéria Alves E. de Lima
Debret e sua obra: itinerário para uma revisão

298 Ana Cristina C. Montenegro
Debret e os oradores: reflexões sobre retórica na história da arte brasileira

Confluências artísticas na arte luso-brasileira

306 Maria Berbara
Considerações sobre as relações entre Portugal e o outro durante o Renascimento

316 Raphael do Sacramento Fonseca
"Do tirar polo natural" e o retrato em Portugal

A arte do sagrado

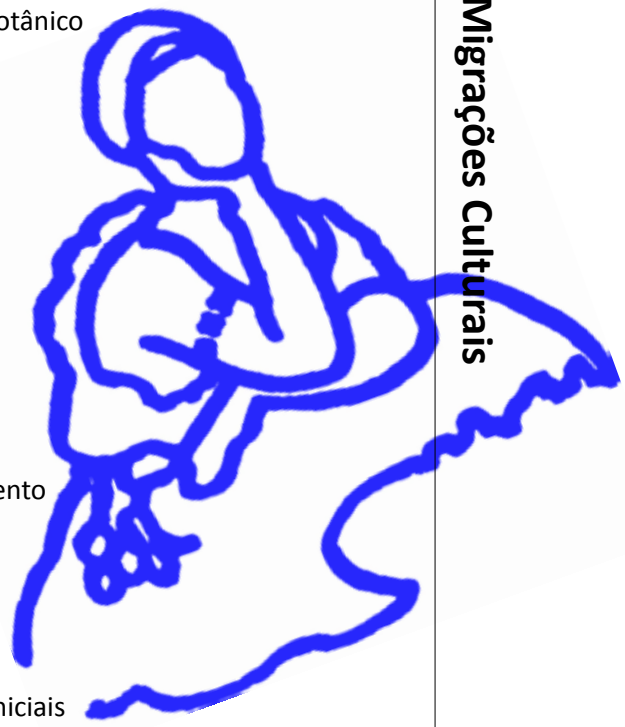
325 Luiz Alberto Ribeiro Freire
Os altares de papel dourado do Recolhimento dos Humildes - Considerações iniciais

335 Marcia Cristina Bonnet
Os bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus de Salvador: questões de identificação

343 Tadeu Mourão
Imaginária da Umbanda: a escultura religiosa entre diálogos e hibridismos

353 Maria Herminia Olivera Hernández
O programa iconográfico do retábulo-mór dos beneditinos da Bahia

363 Maria Cristina C. L. Pereira
Imagens e religiosidade cristã: a pintura no Espírito Santo da colônia ao final do século XIX



370 Maria Izabel Perini Muniz
A expressão da religiosidade nas esculturas de Antonio Virgílio Lambert: estudo de caso da contribuição artística do imigrante italiano no Espírito Santo

381 Maria Elizia Borges
Cemitério de Santa Isabel de Mucugê : uma arquitetura peculiar que visa preservar a memória dos entes queridos(BA)

387 Tathyane F. Höfke
Os mausoléus dos aviadores militares de Celita Vaccani: glória e dever na iconografia do herói

397 João Dalla Rosa Jr
Imagens sacras no sul da América Portuguesa: relações e questionamentos sobre a imaginária religiosa do continente de São Pedro

Arte, Nação e Identidades

404 Maraliz de Castro Vieira Christo
Pintura de história no Brasil: algumas questões

414 Leticia Squeff
A escola brasileira em questão

422 Neiva Bohns
Arte brasileira produzida no Sul: a visão histórica de Angelo Guido

431 Ruth Tarasantchi
Pedro Weingärtner no Rio Grande do Sul

441 Paulo César Ribeiro Gomes
A construção de uma identidade visual: o caso do "gaúcho" nas artes plásticas do Rio Grande do Sul, de Pedro Weingärtner a Antonio Caringi

450 Helena da Cunha Uzeda
A reurbanização carioca (1902-1910): um cenário laico para a República

457 Márcia Valéria Teixeira Rosa
A avenida Central e a decoração mural na Primeira República

465 Mariza Guimarães Dias
Arte africana e arte brasileira com matrizes africanas

Academia e Acadêmicos

475 Ana Maria Tavares Cavalcanti
Messalina (c.1890) de Henrique Bernardelli e Estudo de reflexos (1909) de Carlos Oswald: possibilidades de diálogo e história da arte

484 Elisabete Leal
A obra de Décio Villares: por uma tentativa de compreendê-la

490 Elaine Dias
Arte e "indústria" no Rio de Janeiro: uma análise dos escritos de Joachim Le Breton e Félix-Émile Taunay



497 Maria do Carmo Couto da Silva
Política e arte no final do Segundo Império: o túmulo de José Bonifácio de Rodolfo Bernardelli

504 Camila Dazzi
A Reforma Bernardelli-Amoedo: continuidades e mudanças na Escola Nacional de Belas Artes entre 1889 e 1900

515 Arthur Valle
Novas concepções de Expressão na pintura brasileira da Primeira República: a difusão das idéias de Humbert de Superville

524 Rosane Bezerra Soares
E o sistema acadêmico de ensino, é ou não é?

Questões de arte colonial e barroco

530 Adalgisa Arantes Campos
A leitura da pintura colonial mineira a partir dos estudos veiculados pelo IPHAN e pela revista Barroco

540 Raquel Quinet Pifano
O artista colonial: entre o gênio inspirado e o artesão anônimo

546 Sonia Maria Fonseca
O Romantismo e a invenção do Aleijadinho

555 Luiz Armando Bagolin
O "Barroco" insustentável: os limites da crítica e história da arte de Mário de Andrade

561 Maria de Fátima S.C.G. de Mattos
A lúdica sinuosidade das sombras que permeia a forma desdobrada: uma reflexão sobre o sentido das dobras no Barroco

566 Berta Antunes de Sousa
Jóia brasileira: da ourivesaria barroca imperial à joalheria moderna de autor

Arte, arquitetura, design, patrimônio: confluências

575 Felipe Soeiro Chaimovich
Quadros de espelho e o modelo de Versalhes

583 Maria Izabel Branco Ribeiro
Tapetes Regina: vinte e sete projetos da década de 1950

592 Marize Malta
A construção da maldição sobre o ecletismo no Brasil: o caso dos móveis

599 Denise Gonçalves
Uma história da historiografia de arquitetura brasileira: texto e imagem nas definições de uma disciplina

607 Rita Lage Rodrigues
O discurso sobre o ecletismo e o tombamento das obras de autoria de Luiz Olivieri em Belo Horizonte

615 Renata de Campos Couto
Gonzaga Duque: arte, crítica e modernidade

Poéticas e movimentos

625 Almerinda da Silva Lopes
O projeto construtivo de Dionísio Del Santo: 1950-1970

633 Mariela Brazón Hernandes
Presença do ideário epistemológico de Gaston Bachelard no cinetismo de Jésus Soto: uma pesquisa sobre os vínculos entre arte e ciência

641 Maria Amalia Garcia
Arte Concreto entre Argentina, Brasil y Suiza. Max Bill y sus conexiones latinoamericanas.

648 Daisy Peccinini
Walter Lewy e a Aventura do Surrealismo no Brasil: Do Realismo Mágico Alemão ao Realismo Mágico Latino-Americano

658 Dalila dos Santos Cerqueira Pinto
Arquétipos na gravura de Marcelo Grassmann O Herói

667 José Augusto Costa Avancini
Pintura de Paisagem no Brasil: dois amigos, dois destinos. A obra paisagística de Ado Malagoli e de João José Rescála

676 Maria Lucia Bastos Kern
Modernidade argentina: diálogo entre Xul Solar e Jorge Luis Borges

686 Angela Grando Bezerra
Por uma poética relacional ou um “pintor da forma vegetal”

696 Soraia Cristina Cardoso Lelis
Poéticas Visuais no Triângulo Mineiro: ensaios e percepções

705 José Augusto Alves Netto
O signo e o emblema: o artista plástico Poty Lazzarotto e a formação cultural paranaense

713 Maria Angélica Melendi
Adeus a Paris: Hélio Oiticica em Nova York

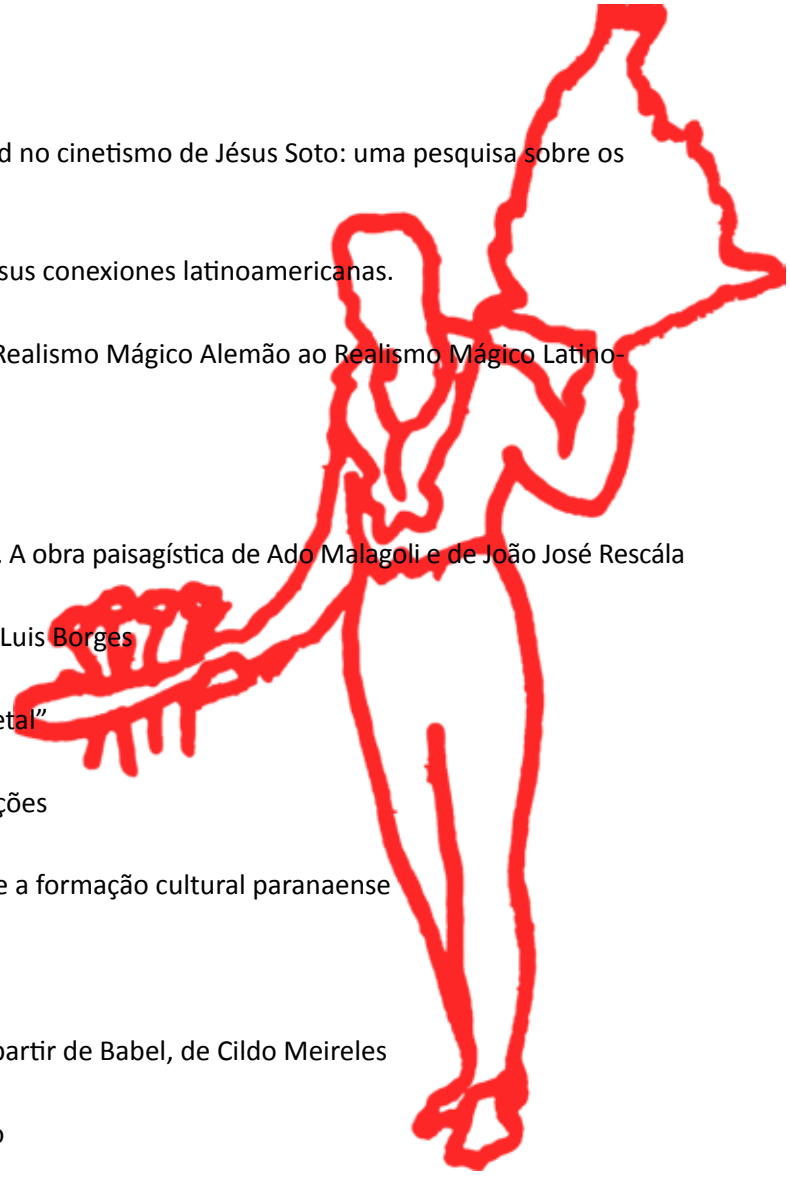
722 Renata Reinhoefer França
Rasgando o espaço do eterno retorno - uma reflexão a partir de Babel, de Cildo Meireles

730 Ricardo Aquino
A quarta epistéme ilustrada na obra de Bispo do Rosário

739 Paula Ramos
A tessitura da imagem na obra de João Fahrion: cruzamentos entre as experiências gráfica e pictórica

749 Marcelo Campos
Entre respirar e fazer arte

756 Magali Reis
À imagem e semelhança: as mudanças e permanência na iconização doscorpos de crianças nas pinturas de Eliseu Visconti, Vicente do Rego Monteiro, Lasar Segall e Tarsila do Amaral



Fronteiras móveis

761 Marília Andrés Ribeiro
O campo expandido da história da arte contemporânea brasileira

768 Stefania Caliandro
Passagens, transfronteiras e interrogação da identidade na arte contemporânea

778 Patrícia Sant'Anna
Vestir Arte

787 Terezinha Losada
Gombrich na Bahia e outros hipotéticos turistas

796 Márcio Pizarro Noronha
Linhas cruzadas e uma plataforma de observação. Das conversações entre História, Cultura Visual e Filosofia

802 Isabela Frade e Cristina Campos
Corpo-objeto: do ritual à performance artística

811 Aldo Victorio
Nômades na cidadela da arte: outras histórias, outras estéticas, outros...

819 Talita Trizoli
A influência feminista na história da arte

Questões contemporâneas

828 Sheila Cabo Geraldo
A prática coletiva e a ação artístico-política como intervenção pública

836 Yacy-Ara Froner
O pensamento contaminado: a presença francesa no Brasil

843 Eduardo Veras
Palavra feito figura. Um olhar anacrônico sobre enunciados imperativos na arte brasileira

851 Felipe Scovino
A economia como dispositivo irônico na obra de Cildo Meireles

Arte e cultura no Brasil

860 Maria de Fátima Morethy Couto
A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos

868 Mônica Zielinsky
Arte e história da arte no Brasil: Problemas de sua inserção internacional em um estudo de caso

876 Vera Beatriz Siqueira
Pintura e atuação pública em Volpi, Dacosta e Pancetti

885 Leila Danziger
Banzo e Preguiça: notas sobre a melancolia tropical

O problema dos meios artísticos

893 Maria Luisa Távora
Johnny Friedlaender: a gravura como ferramenta e expressão

900 Cezar Bartolomeu
Fotografia como problema histórico : Benjamin, Kracauer, Krauss, Didi-Huberman

907 Ana Maria Albani de Carvalho
Instalação, Site-specific, In Situ: aspectos metodológicos e teóricos no estudo da arte contemporânea no Brasil

914 Luiz Cláudio da Costa
Técnicas temporais e a arte de arquivo: a evidência da virtualidade da obra de arte

921 Alexandre Emerick Neves
O lugar da ação

930 Rosa Gabriella de Castro
Pintura depois do Modernismo

935 Isabel Sanson Portella
1968 O ano das Transformações: Como a geração de 68 mudou a maneira de ver o mundo – A performance como Idéia (tempo, espaço e material)

945 Paulo Silveira
As existências da narrativa no livro de artista

Processos artísticos contemporâneos

952 Alexandre Santos
Um grafômono de si mesmo: Alair Gomes e a questão biográfica na arte

962 Aparecido José Cirilo
Imagem-lembrança: memória como matéria plástica na obra de Shirley Paes Leme

970 Sicília Calado Freitas e Elane Teles Carneiro
Fac-símile Barrio: *situações*, fluxos e materialidade na obra de Artur Barrio

978 Sicília Calado Freitas e Fabrícia Cabral de Lira Jordão
Errâncias, jogo e subversão nas intervenções urbanas de Paulo Bruscky

986 Márcio Pizarro Noronha e Cíntia Guimarães Santo Sousa
Entre obra, biografia e processos relacionais: relações interartísticas na produção artística de Paulo Bruscky

993 Marcus Alexandre Motta
Cadeira, “uma e três cadeiras” de Kosuth — ordinário e crítica de arte

998 Marcus Tadeu Daniel Ribeiro
Mário Barata: entre a diversidade e a especialização

1005 Mirian Nogueira Seraphim
Eliseu Visconti por Mário Barata: a poética do sensível e a alteração da visualidade dominante

1016 Arley Andriolo
Pintura e ingenuidade

1023 Roberto Conduru
Necessidade urgente (ainda oportuna?) - Mário Barata e arte afro-descendente no Brasil



Introdução

A publicação dos Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte é mais um momento de êxito do evento. O Colóquio do CBHA, que faz parte do calendário anual dos pesquisadores da área de Artes Visuais, em sua edição de 2008, optou por ser um evento aberto e múltipo, reunindo palestras e comunicações de pesquisadores, docentes e estudantes de pós-graduação. Para além de formar esse vasto panorama da pesquisa no campo das artes e da cultura, dedicava-se a aprofundar a discussão sobre as comemorações do bicentenário de chegada da corte portuguesa do Brasil, através do debate sobre as transformações ocorridas na disciplina histórico-artística nesses 200 anos, em função de seu tema: "1808-2008: mudanças de paradigmas para a História da Arte no Brasil".

Em realidade, o Colóquio surpreendeu pelo número de inscrições de comunicadores – ao todo foram selecionadas 138 comunicações. Além de comunicadores do México e da Argentina, houve participantes de todas as regiões do Brasil (Norte: Pará; Nordeste: Bahia e Paraíba; Centro-Oeste: Distrito Federal e Goiás; Sudeste: Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo; Sul: Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina), sendo 85 doutores, 26 doutorandos, 12 mestres, 10 mestrandos, um especialista e dois graduandos, vinculados a 54 instituições, entre universidades e instituições de arte e cultura (museus e outras instituições de pesquisa e preservação do patrimônio cultural). O Colóquio também teve 98 ouvintes inscritos, principalmente da região sudeste (do Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo), mas também do Nordeste (da Paraíba): estudantes de graduação e pós-graduação, professores do ensino fundamental, médio e superior, pesquisadores de instituições culturais. A grande participação da comunidade acadêmica e cultural foi muito importante e demonstra o amadurecimento e a crescente profissionalização do campo da História da Arte no Brasil, bem como a maior interação do CBHA nesse campo.

Convidado do Colóquio, o Dr. Peter Krieger, professor da Universidade Nacional Autônoma de México e representante do Comitê Internacional de História da Arte para a América Latina, proferiu uma interessante palestra sobre as revisões conceituais da História da Arte na sessão de abertura do evento. Além de acompanhar toda a programação do Colóquio, ele participou da Assembléia Geral do CBHA, lembrando o interesse do Comitê International de l'Histoire de l'Art – CIHA (ao qual o CBHA é filiado) em ampliar a participação de historiadores da arte latino-americanos na discussão mais geral da História da Arte global e sua política de ampliação de quadros, incorporando especialmente novos doutores, conciliando estrutura disciplinar e novas contribuições de estudos.

Também destacou-se no XXVIII Colóquio do CBHA a participação, a convite, do crítico de arte Afonso Luz, representante do Ministério da Cultura. Além de proferir palestra de

abertura sobre a economia da arte, tratando da questão do sistema de arte globalizado no Brasil, assistiu a várias comunicações durante os três dias do evento. Esperamos que esse contato possa se estreitar e que o CBHA venha a participar ativamente da política cultural brasileira, junto a outras associações e instituições relevantes.

A Dra. Sonia Gomes Pereira, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, membro do CBHA e representante da área de Artes no CNPq e membro de comitês avaliadores da área na CAPES, participou da sessão de abertura apresentando análise das políticas dessas agências com relação à área de Artes, com especificidade na sub-área de História da Arte.

Assim, a sessão de abertura abriu reflexões sobre o campo profissional da História da Arte, a partir do CBHA, junto ao CIHA e em articulação com outras instituições, no Brasil e no exterior. A aproximação com o MinC e a Capes significa participar mais ativamente de dois campos relevantes de atuação dos historiadores da arte no Brasil: as instituições culturais ou patrimoniais e os programas de pós-graduação (Mestrado e Doutorado).

Na mesa de encerramento, que contou com quatro comunicações em homenagem ao professor, crítico e historiador da arte Mário Barata, recentemente falecido, visando a homenagear um membro honorário do CBHA, sua trajetória e obra que, a partir do Rio de Janeiro, teve expressão destacada nacional e internacionalmente. Após a análise crítica de aspectos variados de sua obra (suas relações com a obra de Eliseu Visconti, com "arte ingênua" e "arte negra"), houve uma apresentação de sua trajetória e de sua produção.

As comunicações selecionadas foram agrupadas em três Núcleos temáticos, que explicitaram as pesquisas em andamento, a saber:

I. Arte, Cultura e Instituições, composto pelas seguintes mesas-redondas:

- Arte e Universidades

- Museus, Patrimônio e cultura

- Crítica e Críticos de arte

- Acervos, Coleções e História da Arte

- Sistema de arte: problemas críticos e históricos

II. Diálogos artísticos e culturais, composto pelas seguintes mesas-redondas:

- Arte e migrações
- Confluências artísticas na arte luso-brasileira
- A arte do sagrado
- Arte, Nação e Identidades
- Academia e acadêmicos na História da Arte Hoje
- Questões de Arte Colonial e Barroco
- Arte, Arquitetura, Design: confluências

III. Fronteiras Fluidas: Moderno Contemporâneo, composto pelas seguintes mesas-redondas:

- Poéticas e Movimentos
- Fronteiras móveis
- Questões contemporâneas
- Arte e cultura no Brasil
- O problema dos meios artísticos
- Processos artísticos contemporâneos

Nestes Anais estão os trabalhos apresentados e enviados (segundo as normas estabelecidas em Edital). Procuramos manter a estrutura de núcleos temáticos, de maneira a refletir a estrutura conceitual do Colóquio e sua forma de apresentação.

Os Organizadores

Revisiones necesarias de la historia del arte en un panorama global

Peter Krieger

Comité Internacional de Historia del Arte (CIHA) – Vicepresidente
Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional Autónoma de México

O autor reflete sobre a necessária revisão na historiografia da arte, para sua adequação ao novo panorama globalizado. À luz dos recentes estudos neurológicos, reabilita a análise formal e a descrição das obras de arte na proposição de uma "história funcional da arte", que procura compreender os efeitos e funções da comunicação visual no corpo da sociedade contemporânea, global.

Historiografia da arte – revisões conceituais – globalização

The author reflects on the necessary revision of the art historiography, according to its suitability for the new global panorama. Following the recent neurological studies, rehabilitates the formal analysis and the description of the art works in the proposition of a "functional history of art", which seeks to comprehend the purposes and functions of visual communication in the body of contemporary global society.

Historiography of art - conceptual revisions - globalization

La vitalidad de cada disciplina universitaria se mide por su capacidad para revisar constantemente sus métodos y metas. En este sentido considero necesario reflexionar sobre las necesarias revisiones de la historiografía del arte, en tiempos de debates globales sobre su conversión en ciencia de la imagen. No obstante, este breve texto no pretende presentar un panorama exhaustivo de los desafíos en nuestro campo de estudio, sino sólo abordar algunos temas y problemas; y cabe mencionar que el reclamo de una revisión, e incluso renovación, de ninguna manera intenta abolir los conceptos fundamentales de la historia del arte que se han acumulado durante siglo y medio.

Uno de esos métodos tradicionales y técnicas indispensables que merecen continuidad es el análisis formal, precisamente la descripción de obras de arte. Es una técnica desprestigiada durante las últimas décadas, no sólo por el auge de los estudios iconológicos y teóricos, sino también por la creciente fraseología en la crítica de arte, que cada vez más se aleja a la comprensión de mensajes visuales concretos a favor de construcciones abstractas autónomas filosóficas.[1] Frente a estas tendencias, el reclamo del análisis formal de una obra como base indispensable para su comprensión —por supuesto no su fin en sí— parece indicar una actitud conservadora, pero, y esta es mi hipótesis, bajo la luz de las recientes investigaciones neurológicas,[2] la descripción de conjuntos visuales es componente esencial del proceso de comprensión. Como lo han comprobado investigaciones recientes de la neurobiología, no existe una percepción "inmaculada" que posteriormente se elabora con los esquemas socio-culturales, sino que el acto de ver ya es un proceso cognitivo, creativo, que estructura la caótica variedad de señales ópticas en modelos estables y entendibles.[3] Durante segundos, en las diversas

etapas de la percepción —como la elaboración de contrastes y constantes, o la definición de colores, de una reja vertical y horizontal— se conforman imágenes comprensivas, hechas de una sintáxis visual. Así, el acto de ver es mediación, reflexión e interpretación; y exactamente este proceso cognitivo lo repite, en pasos más lentos, el historiador de arte ante el mundo visual que selecciona como objeto de estudio.

Cada interprete de los fenómenos visuales se enfrenta con la difícil tarea de estructurar su material cognitivo en pasos de interpretación expresados con palabras: es decir, hay que buscar el término adecuado para la precisión de la descripción, reunir los datos visuales para comprender todo el complejo de la imagen; después hay que investigar los modelos visuales, los esquemas iconográficos del tópico, y por fin explicar el sentido de la imagen.

Cabe recordar que aun el „clásico“ esquema de interpretación iconológica de Panofsky –en la búsqueda de „sentido“– se basa en la descripción de las informaciones visuales.[4] Sin embargo, ese modelo, copiado hasta su agotamiento por generaciones de historiadores del arte, fácilmente conlleva a una subestimación del potencial autónomo de la imagen en comparación con la palabra; es decir, detectar y describir configuraciones visuales es un acto cognitivo de alta complejidad, que evita la comprensión unidimensional de la imagen por un sistema de escritura como la mitología, la Biblia u otra referencia literaria. Al contrario, transferir un estímulo visual en palabras descriptivo-analíticas y posteriormente en un concepto de interpretación, evita el error de reducir la imagen a una pura “ilustración” de un tópico formulado mediante palabras.

La rehabilitación neurológica de la descripción de la obra de arte responde a la comunicabilidad visual entre los cerebros de los seres humanos y revela, en consecuencia, el potencial propio de la imagen en procesos sociales.

Cuando, durante el acto de ver, se transfieren las fotonas en actividad neuronal, se despliegan procesos combinados, seriales y no-seriales, retroalimentados por patrones culturales, sociales y psíquicos archivados en la memoria, lo que lleva a la codificación de sentido del objeto percibido. Experimentos neurológicos han comprobado que el procesamiento de señales visuales es objeto de aprendizaje neuronal, es decir es un proceso autoengendrado y retroalimentado que determina la comprensión de obras de arte.[5]

No cabe duda que para los historiadores del arte resulta bastante difícil conocer y procesar los resultados de la neurología en nuestro propio campo de estudio. Muchos estudios neurológicos son herméticos frente al acceso discursivo deseado por otras disciplinas de las humanidades. Sin embargo, lo que podemos conocer e integrar de esas exploraciones son, por ejemplo, el hecho de que una sección predominante del cerebro está especializada al procesar estímulos visuales, mientras sólo una fracción menor se dedica al pensamiento abstracto, como la gramática y la matemática.

He aquí una legitimación para exigir una educación visual, que no sólo se reduzca al análisis específico de como se genera la creatividad artística en las redes neuronales, sino, en un paso adelante, revise los conceptos de investigación y educación estética en las universidades y escuelas, lugares donde predomina el aprendizaje del pensamiento abstracto en detrimento del pensamiento visual como medio de comunicación e instrumento de conciencia.

Con las investigaciones neurológicas se rehabilita la facultad de *ver* como capacidad epistemológica más allá de la palabra. Revalorizar la *aisthesis* como capacitación esencial del cerebro es, en parte, tarea de la historia del arte convertida en ciencia de imágenes que ofrece capacitación en la lectura crítica de imágenes, y de esta manera revela el potencial ilustrativo y cognitivo de las artes plásticas, que virtualmente presentan tópicos complejos con mayor claridad que el lenguaje racional con sus límites autoimpuestos por las ciencias aparentemente duras y su filosofía.

Esta crítica de las ciencias duras, naturales desde las humanidades incluye, por supuesto también a la neurología — a pesar de su utilidad posible para el "rescate" de la educación visual que ofrece la historia del arte, empezando por el análisis formal.
Para recordar: A lo largo de los años noventa, la neurología se ha perfilado en el sistema universitario internacional como una disciplina clave, cuyas investigaciones incluso cuestionan las bases epistemológicas tradicionales de las humanidades. Los neurólogos "encontraron" un correlativo neuronal para casi todos los tópicos y características de la vida humana, sea la construcción ética de los sujetos, la configuración de la voluntad humana e incluso la orientación estética; en suma, predomina aparentemente una noción científica que "naturaliza" todas las formas de la cultura humana.

En contra de aquella reducción neuronal de las expresiones humanas, como el derecho, la religión y el arte, los críticos advierten que la impregnación simbólica del ser humano no está totalmente absorta por las bases biológicas, en concreto, neuronales. Surge el peligro de que la negación del sujeto por parte de los neurólogos se convierta en un nuevo fatalismo, donde la determinación genética-neuronal se postula como una entidad incuestionable.

Por fortuna, algunos prominentes miembros de esa disciplina aceptan que todavía no saben mucho.[6] Investigaron el nivel superior funcional del cerebro, donde se genera la percepción visual y acústica, la capacidad verbal, la programación de acciones y la memoria; también conocen algo del nivel inferior neuronal de los órganos perceptivos, pero carecen del entendimiento del nivel medio del cerebro, donde se realizan las transmisiones, conexiones, codificaciones de informaciones que produce la conciencia humana. Tal déficit en la investigación neurológica es comparable al experto en informática que quiere entender la función de una computadora midiendo el consumo de electricidad durante las operaciones aritméticas.

El cerebro cuenta con un promedio de cien mil millones de neuronas, y sólo por razones cuantitativas *nunca* será completamente describible y entendible.

Pero regresemos a nuestra disciplina y sus necesarias revisiones. Creo que uno de los impulsos neurológicos para la historiografía del arte es la reconstrucción eficiente de cualquier *kitsch* interpretativo que se fije en la presunta creatividad del artista-genio. Como explican los neurobiólogos, la creatividad artística es una capacidad cognitiva, no-lineal y no-jerárquica, auto-engendrada en las redes neuronales del cerebro, que surge de la motivación para alcanzar un alto nivel de combinaciones neuronales, que resultan en un producto que virtualmente ofrece coherencia simbólica e identificación a un grupo.[7]

Por medio del filtro neurológico, los historiadores del arte logran aumentar la distancia crítica frente a cualquier imagen y su mitología. Es un paso más de lo que ya reclamó Ernst Gombrich con su celebre frase "No puedo disfrutar de una ilusión y observarla."[8]; una frase que se basa en la crítica de la cultura y religión de Sigmund Freud quien constató: "El que comparte la ilusión no la diagnostica."[9]

Establecer la distancia crítica al poder seductor de la imagen como espacio de reflexión sobre sus efectos sociales, culturales y políticos, es justo una tarea de las investigaciones estéticas que se basan en el análisis formal, pero ahí no se quedan, sino, el acto de ver y describir imparcialmente genera preguntas, temas, problemas y modelos de interpretación. Lo que Gombrich postuló como "reinstaurar nuestro sentimiento de asombro" ante la imagen,[10] investigarla como potencial epistemológico, y no abusar de ella como ilustración de un pensamiento preconcebido, son operaciones neuronales que exigen combinaciones creativas, incluso inesperadas del intérprete, más allá de puras clasificaciones estilísticas o búsquedas de un "espíritu" del pueblo en el arte,[11] o peor aun, de los intentos de establecer ideas transhistóricas de lo "bello".

Las investigaciones estéticas, como modo de escribir la historia del arte, reclaman el sentido original de la palabra griega "estética", *aisthesis*, que originalmente significó la percepción de datos sensoriales, es decir una operación neuronal. Para nuestra disciplina, eso implica una ampliación conceptual importante, precisamente la comprensión de los efectos y funciones en un proceso de comunicación visual.

Otra vez, sin descartar los métodos establecidos de nuestra disciplina, como la iconografía, la semiótica o la clasificación en estilos, es necesario, según mi punto de vista, generar una *historia funcional del arte* como la introdujo Werner Busch en los años ochenta del siglo pasado.[12] Como una nariz es un órgano para oler o una oreja para oír, las artes visuales cumplen funciones bajo condiciones específicas en un cuerpo que es la sociedad.

Desde la perspectiva actual, como testigos de la cultura visual masiva y casi omnipotente, pero también desde una mirada estética e historiográfica, es claro que las obras

de arte no son dispositivos neutros, colocados en sus confortables nichos dentro de museos y galerías, sino buscan integrarse a los procesos sociales. Siempre han contribuido virtualmente a la auto-definición visual de una ciudad, región, nación y del mundo y universo. Ilustran la autodescripción de sistemas políticos, religiosos, culturales, etc. En la actualidad, en una sociedad altamente manipulada por los medios visuales masivos, destaca la función *política* de las artes plásticas, tema de la iconografía política, rama de nuestra disciplina iniciada por Aby Warburg a principios del siglo XX.[13]

La iconografía política explora el potencial epistemológico de la imagen en los procesos políticos. Mientras los estudios politológicos enfocan sus interpretaciones en la palabra —contratos, leyes, manifiestos, etc. —, las investigaciones estéticas ofrecen un entendimiento más complejo y completo de la política: las imágenes no se reducen a una función decorativa ni afirmativa de las construcciones verbales, sino constituyen un medio propio de expresión, con un lenguaje visual específico. Sus efectos y funciones comunicativas, como la convicción de una idea, la manipulación de una opinión o la crítica de una postura, determinan sutil pero profundamente el discurso de poder político. Empero, la persuasión por medio de la imagen no sólo sirve a la afirmación lineal y unidimensional del poder, sino virtualmente también conlleva un potencial crítico, descontrolable. Por eso, la iconografía política definitivamente no reconfirma ni re-narra el cumplimiento del poder político, sino explora sus construcciones y contextualizaciones visuales. El análisis estético-histórico de los esquemas y estrategias visuales de la política permite conocer la producción y recepción del poder simbólico.

Muchos tópicos visuales en la política actual se fundan en una larga prehistoria iconográfica. Los diseñadores de campañas políticas a favor de un sistema o de un personaje normalmente carecen del conocimiento histórico de los aparatos de ficción y por eso, sus fórmulas visuales tienen poca durabilidad. En contra de esta pérdida de una cultura visual que ha definido la política por muchos siglos, la historia del arte rescata el debate necesario sobre la auto-imagen del Estado, sus gobernantes y gobernados. Como ha demostrado un excelente estudio de Horst Bredekamp sobre la portada del libro *Leviathan* de Thomas Hobbes, la imagen política aclara la concepción del Estado moderno.[14] Aun en tiempos de la abstracta democracia de masas es posible definir los valores de la sociedad por medio de la imagen. Actualmente, la cultura visual producida en la televisión comercial sin duda documenta la condición política de las sociedades neoliberales, pero al mismo tiempo expresa déficits en el proceso de la formación crítica, no-normativa, de las identidades políticas.

La tradición cultural warburgiana, en la cual se basa tal línea de investigación, ha enfocado la atención en la importancia de los medios de expresión visual. Una historiografía del arte que se dedica a analizar los cambios desde el medio espacial de la arquitectura hacia su representación manipulable y su reproducción masiva como imagen en el grabado, la moneda, la fotografía y la televisión hasta la imagen digital,

fomenta el conocimiento sobre la formación de estándares visuales, aplicados a los discursos políticos.

Ese es justamente uno de los objetivos centrales de la actual investigación en la Casa Warburg de Hamburgo, donde crearon a lo largo de las últimas dos décadas, bajo la supervisión y conceptualización de Martin Warnke, un índice de iconografía política; se trata de un archivo con casi medio millón de imágenes ordenadas bajo un sistema de términos analíticos.[15] Con base en las labores inconclusas de Aby Warburg en el atlas *mnemosyne*, se generó un instrumento para aprender a leer el lenguaje visual utilizado en la política.[16] La consulta del índice permite la comprensión de los diversos contextos políticos de un motivo que forman parte de una —controvertida— línea de tradición visual. Es un estímulo para repensar las formulas estéticas en que se expresan la autoridad política y su crítica. En términos historiográficos, este tipo de análisis requiere la disposición para comparar diferentes contextos temporales y espaciales y elaborar tipologías visuales, según los motivos y configuraciones estéticas con las cuales se establece un diálogo visual en el ambiente político.

Hay que aclarar que la iconografía política como línea de investigación estética no se limita a las canonizadas obras de arte, sino incluye todo tipo de imágenes.[17] Esto no significa una nivelación de la obra artística con su específica construcción estética y densidad iconográfica; al contrario, la obra de arte como conjunto denso de mensajes visuales ha inspirado una gran pluralidad metodológica en la historia del arte. Empero, desde el campo de la iconografía política es posible emprender gradualmente la *ampliación del objeto de estudio* en nuestra disciplina hacia la ciencia de la imagen.

Las obras de arte se han convertido, según Keith Moxley, en "una serie de objetos culturales que han recibido una posición privilegiada", según los "constructos sociales, no constantes en la historia de la civilización".[18] Este "privilegio" del arte se ve cuestionado por otros tipos de imágenes —como la imagen urbana, las fotografías científicas, las imágenes móviles de la televisión, entre otras— que cumplen además funciones discursivas importantes en las sociedades y culturas, que definen también la posición del ser humano en su mundo.

Y esta ampliación del objeto de estudio no es nada nuevo que haya surgido de los debates actuales en torno a la ciencia de la imagen, ya que el estudio de la cultura popular visual es un viejo reclamo de Ernst Gombrich, quien en sus escritos optó por contextualizar la historia del arte en las ciencias culturales, la antropología y la sociología. En sus propias palabras expresó: "Nos rodean y asaltan carteles y anuncios, cómics e ilustraciones de revista. Vemos aspectos de la realidad representados en la pantalla de televisión y en el cine, en sellos de correo y en latas de conservas."[19] Ese interés formulado ya en 1960 impulsó el cambio paradigmático de la historia del arte en historia de la imagen, donde confluyen los conocimientos de diferentes disciplinas en torno a las culturas visuales.

En otra frase celebre Gombrich asevera que el trabajo del historiador del arte empieza en la mañana con la lectura del periódico con su específica estrategia visual y, aunque la familia Gombrich no poseyó un aparato de televisión —pues visitaban sus vecinos cada vez que querían ver la TV— introdujo en la historia del arte el análisis de imágenes móviles fabricadas para el consumo masivo.[20] Su perspicacia inspira la ampliación de la investigación estética hacia las influyentes técnicas de ilusión en el *internet*, el medio que hoy al día casi cada historiador del arte consulta de manera cotidiana.

La llamada vuelta icónica que presenciamos, es decir la creciente dominación de la comunicación visual frente a los sistemas orales y escritos se nutre de fórmulas visuales establecidas en las "altas" artes plásticas y también de las configuraciones autónomas de la cultura visual comercial y popular. Ambas formas de expresión visual se relacionan, se cruzan y conforman una cultura específica que exige análisis, tema y tarea de la historia del arte e su condición renovada.

Hay que constatar que los métodos establecidos de la historia del arte claramente sirven para analizar *todo* el fondo visual en cuestión. De esta manera, nuestra disciplina cumple una necesaria función crítica en las sociedades; cuando, por ejemplo, desmitifica las estrategias visuales en que se imponen los cuestionables avances de la ciencia, como la manipulación genética y su comercialización; o cuando deconstruye el manejo propagandístico de las imágenes en los procesos políticos; o cuando relativa el reclamado poder visual discursivo de las religiones fundamentalistas.

En una palabra, con la revisión conceptual, la recuperación de diversas técnicas para el análisis visual y la ampliación del objeto de estudio, la historia del arte se convierte en una disciplina *crítica* con alta utilidad social. No es una "decoración" agradable en el esquema de las disciplinas universitarias.

Falta, por último, reclamar la *internacionalización* de nuestra disciplina. La historia del arte revisada y actualizada no sólo requiere el intercambio con otras disciplinas, sino también con otras culturas e idiomas. Reducirse a un concepto local, regional o nacional de las investigaciones sobre el arte significa regresar a los inicios ideológicos de la historia del arte en el siglo XIX, cuando los datos históricos y estéticos servían para fortalecer una idea artificial de "nación". Sin embargo, reconozco que en la actualidad, ante la inevitable globalización estadounidense, crece la entendible tentación de utilizar el arte y la historia como pilares de las identidades nacionales, regionales o locales. Además, tiene cierto sentido concentrar las fuerzas de investigación y enseñanza en los propios territorios nacionales porque virtualmente aportan a una concientización colectiva sobre los valores culturales existentes y su preservación.

Como postulado surge, desde mi punto de vista, que la internacionalización de la historia del arte no debe realizarse de manera unidireccional, orientada a los centros de poder

intelectual en los Estados Unidos, sino la internacionalización debe expresarse en forma de un metabolismo libre, no-colonial y no-comercial entre la comunidad intelectual del planeta.

La ventaja de una disciplina internacionalizada es el intercambio creativo y complejo sobre los contenidos y estrategias de las investigaciones estéticas. Como lo han demostrado, por ejemplo, los coloquios internacionales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México,[21] la noción comparativa, no en términos de competencia sino de diferencia, concretamente la pregunta de cómo una sociedad bajo ciertas circunstancias produce su propia imagen, resulta sumamente estimulante para los estudios visuales.
Cabe mencionar que dentro del esquema internacional académico, la historia del arte y la ciencia de la imagen producida en América Latina, merece más atención. Hace más de medio siglo, concretamente en 1954, se trató por primera vez un tema del arte latinoamericano, en esta ocasión sobre el arte veneciano y su "irradiación en la América Latina".[22] Mientras tanto han aumentado las contribuciones latinoamericanas en los congresos del CIHA, el Comité Internacional de Historia del Arte. Colegas de Brasil, Argentina, México y de otros países del subcontinente se integran a la comunidad internacional, y no sólo investigan cómo el arte europeo influyó al arte latino —el caso citado de Venecia en 1954—, sino, *viceversa*, presentan la cultura visual de sus países, regiones y ciudades como contribuciones valiosas al patrimonio de la humanidad y su exploración.

Estamos en tiempos en que el actual Comité del CIHA (periodo 2004 a 2012 del bureau) claramente fomenta el desarrollo hacia la utopía de una *World Art History*, una Historia del Arte Mundial, con la firme intención de integrar nuevos miembros a la comunidad de nuestra disciplina, más allá de los viejos centros de poder discursivo como Europa y Estados Unidos.

---

[1] Peter Krieger. "*Words don't come easy* - comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales", en *Universidad de México*, octubre/noviembre 2000, Núm. 597-598, pp.25-29. – Agradezco a Ana Garduño sus comentarios críticos a este texto.

[2] Wolf Singer. *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*. Fankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

[3] Semir Zeki. *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford UP 1999.

[4] Ernst Panofsky. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza 1983.

[5] Wolf Singer. "Das Bild in uns - vom Bild zur Wahrnehmung", en *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, editado por Christa Maar y Hubert Burda, Colonia: DuMont 2004, pp.56-76.

[6] En el „manifiesto neurológico" („Neurologisches Manifest"), editado por un grupo de neurólogos alemanes en la revista *Gehirn & Geist*, Spektrum-Verlag, 2004.

[7] Detlef Linke. *Das Gehirn*. München: Beck, 2000 (seg. ed.), p.7; Wolf Singer. *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*. Fankfurt/Main: Suhrkamp 2002, pp. 211 y 220.

[8] Ernst H. Gombrich. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: GG 1979

(edición original en inglés *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon 1960), p.21.

[9] Sigmund Freud. "Das Unbehagen in der Kultur." en *Kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt/Main: Fischer 1986, pp.191-270 (primera ed. Viena Wien 1930; reimpresión en *Gesammelte Werke* 1934, vol. 12, pp.29-114), p.213. Cita original en alemán: "Den Wahn erkennt natürlich niemals, wer ihn selbst noch teilt."; trad. Peter Krieger.

[10] Gombrich 1979 (véase nota 8), p.23.

[11] Ernst H. Gombrich. "Die Krise der Kulturgeschichte", en *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*. München: DTV 1991 (primera ed. Oxford 1979, en alemán Stuttgart 1983), pp.40 y 46.

[12] Werner Busch et al. *Funkkolleg Kunst* (Studienbegleitbriefe mit Texten, hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen), Weinheim/Basel 1984/85.

[13] Peter Krieger. "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg." en *(In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruze de los discursos*. (XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte.) Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, ed. Lucero Enriquez, México 1999, pp. 261-281.

[14] Horst Bredekamp. *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Porträts*. (Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie) Berlin: Akademie 1999.

[15] Direcciones electrónico: *www.warburg-haus.hamburg.de* y de la *Warburg Electronic Library (WEL) www.sts.tu-harburg.de/projects/WEL/entry.htm*; sobre este proyecto digital véase Matthias Bruhn. "The Warburg Electronic Library in Hamburg: A Digital Index of Political Iconography", en *Visual Resources*, Vol XV, 1999, pp. 405-423.

[16] Martin Warnke / Claudia Brink (eds.) *Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Band II.1), Berlin: Akademie Verlag, 2000. - A partir de 1998, un equipo de investigadores conformado por Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis y Martin Warnke edita las obras completas de Aby Warburg en la editorial Akademie Verlag de Berlín. Una primera selección de los textos claves de Warburg corrió a cargo de Dieter Wuttke (ed.) A*by Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1992 (tercera ed.).

[17] Martin Warnke. "Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte" en Hans Belting / Heinrich Dilly / Wolfgang Kemp / Willibald Sauerländer / Martin Warnke (eds.) *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlín: Reimer 1996 (primera ed. 1985), pp.19-44

[18] Keith Moxley. *Teoría, ráctica y persiasión*. Barcelona: Serbal, 2004, p.120.

[19] Gombrich 1979 (véase nota 8), p.22.

[20] Hay que anotar que también Erwin Panofsky, ya muy temprano se dedicó al estudio del cine comercial norteamericano. Véase del autor "El estilo y el medio en la imagen cinematográfica." en *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós 2000, pp.113-151 (primera ed. del ensayo en inglés "Style and Medium in the Motion Pictures", Princteon 1936, re-editado en *Critique* (New York) vol. I, núm. 3 (1947), pp.5-28).

[21] Véase *www.esteticas.unam.mx*.

[22] *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 24 (1955), UNAM.

O desafio de um novo curso de História da Arte, depois do "fim da História da Arte" - a proposta da EBA-UFRJ em 2008

Angela Ancora da Luz

Mestrado em Filosofia/ Estética IFCS/ UFRJ. Doutorado em História/ Cultura IFCS/UFRJ.
Diretora da Escola de Belas Artes da UFRJ. Historiadora e Crítica de Arte.

Em meio à discussão que aquece nosso meio, a Escola de Belas Artes está propondo criar o curso de Bacharelado em História da Arte. Acrescente-se que a EBA é oriunda da AIBA, a Academia Imperial das Belas Artes, com todo um passado de memórias superpostas, que foram se acumulando do Império à República, em tempos vividos no interior de prédios assinados por arquitetos renomados até esta data.

A comunicação que trazemos ao Colóquio do CBHA é a apresentação deste novo curso de Bacharelado em História da Arte, que objetiva a formação de profissionais capazes de atuar na pesquisa, no ensino, na curadoria, na crítica e na teoria da arte, entre outros campos que se cruzarão no horizonte do futuro bacharel em História da Arte. A participação que estamos propondo é a discussão do elenco das disciplinas da grade curricular do curso de História da Arte da Escola de Belas Artes, com seus novos paradigmas após "o fim da História da Arte".

História da Arte; arte brasileira; bacharelado.

Amid the discussion that warms our midst, Escola de Belas Artes is proposing to create the bachelor's degree course in History of Art. It may be added that EBA proceeded from AIBA, Academia Imperial das Belas Artes, with a whole past of superimposed memories, that accumulated from the Empire to Republic, in times lived in buildings signed by reputable architect until the present.

The communication that we bring to CBHA colloquy is the presentation of this new course of bachelor's degree in History of Art, with the purpose of graduating professionals capable of acting in researching, teaching, curatorship, criticism and theory of art, among others fields that will cross on the horizon of the future bachelor in History of Art. The participation that we are proposing is to discuss the list of disciplines of the History of Art course's curricular grid of Escola de Belas Artes, with its new paradigms after the "the end of History of Art".

History of Art; Brazilian art; bachelor's degree.

O desejo era antigo e a proposta se tornava cada vez mais desejada e difícil de realizar. A criação de um bacharelado em História da Arte, na Escola de Belas Artes da UFRJ, com novos paradigmas que possibilitassem equacionar o grande dilema da História da Arte em pleno ano de 2008, em meio à transformação de seu objeto, como assegura Hans Belting, que impunha a necessidade de uma mudança de discurso, teria que ser estudada com um olhar sensível. Ainda de acordo com Belting, "a arte se ajustou ao enquadramento da história da arte

tanto quanto esta se adequou a ela" e acrescenta, "o discurso do fim não significa que tudo acabou, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos".[1] O grande desafio enfrentado foi o de estruturar um novo curso, com o objetivo de atender à necessidade cada vez maior de graduar pesquisadores e historiadores da arte, que procurasse novos paradigmas. Além disso, teria que dialogar com os demais oito cursos de graduação da Escola de Belas Artes, atendendo ao tempo presente.

No Seminário de comemoração dos 180 anos da Escola de Belas Artes, em 1996, no Rio de Janeiro, o professor Walter Zanini teceu considerações preliminares sobre a História da Arte no Brasil, abrindo sua conferência com a afirmação de que a História da Arte permanecia até aquele ano sem ter "um claro espaço de desenvolvimento básico na universidade brasileira" [2]. Afirmava, ainda, que, por não constituir "área própria entre os cursos de graduação" [3], tornara-se disciplina opcional para vários outros cursos. Na Escola de Belas Artes da UFRJ, a História da Arte foi sempre disciplina obrigatória para todos os cursos, porém, até o presente não havia se tornado, ela própria um bacharelado.

Ao longo dos últimos doze anos, alguns avanços foram verificados, como a criação do bacharelado em Artes Visuais com habilitação em História, Teoria e Crítica da Arte criado pela Universidade Federal da Paraíba, o Bacharelado em Artes Visuais, com a habilitação em História, Teoria e Crítica da Arte, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da UERJ, com Licenciatura e Bacharelado em História da Arte.

Há muitos anos, nas assembléias do Comitê Brasileiro de História da Arte o assunto vem sendo tratado com a relevância merecida.Lembro-me de interferências de Aracy Amaral e de Myriam Ribeiro, além da já registrada de Zanini, no desejo da criação de um bacharelado específico para a História da Arte. Por esta razão creio ser oportuno trazer o que acaba de ser implantado na Escola de Belas Artes da UFRJ, já com inscrições abertas para o vestibular de 2009, não só por apresentar ao comitê a informação completa do curso, como para discuti-lo como desafio que o Departamento de História e Teoria da Arte da EBA aceitou ao implantá-lo, buscando novos paradigmas para torná-lo eficiente e de acordo com as exigências do mundo contemporâneo.

Argan nos propõe pensar numa civilização do futuro, que viesse a não produzir arte, prevendo que, ao deixar de cumprir o que dela se espera, esta sociedade sofreria as conseqüências negativas que, fatalmente, adviriam desta *inação.* A crise da representação e a crise das técnicas artísticas consubstanciam a crise da arte contemporânea e o efêmero se impõe em relação ao eterno. Não é possível desconhecer que a História da Arte, cujo objeto é a própria arte, se manteria imune ao processo de que nos fala Argan. Importante, também, é refletir sobre o que Belting nos apresenta, em relação ao momento em que a História da Arte se instaura como disciplina acadêmica, pois seria o

instante em que “separaram-se os caminhos do pesquisador da arte e do artista” [4] , pois o primeiro deixou de atualizar a história da arte para o presente, enquanto o segundo foi se voltando para o futuro.

Em meio à discussão que aquece nosso meio, a Escola de Belas Artes implanta finalmente o seu bacharelado em História da Arte, organizando-o em oito períodos, num total de **2725** horas-aula específicas para o curso que possui **172** créditos, sendo teórico por excelência. A motivação desta proposta parte prioritariamente do objeto, uma vez que a EBA possui inúmeras oficinas e ateliês, vários laboratórios e um Galpão de Linguagens Visuais, locais onde a arte se produz e provoca o pesquisador. Há, também, o acervo do Museu D. João VI, além dos nomes de historiadores como Mário Barata, de críticos como Quirino Campofiorito e de artistas como Celeida Tostes, Abelardo Zaluar, Maurício Salgueiro e tantos outros, todos uma referência próxima, ainda, em nosso tempo e lembrança.

Ainda de acordo com Walter Zanini, *“a precariedade da infra-estrutura que atende aos cursos”* [5] *,* tornou-se obstáculo para os avanços acadêmicos na área. Ele apontou-nos as deficiências das bibliotecas e da documentação iconográfica, lembrando a existência de museus e acervos importantes em algumas universidades, lembrando, entre outras, a coleção do Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Sem pretendermos afirmar que superamos os problemas de infra-estrutura, podemos avaliar que avanços foram feitos nesta esfera e que o momento era oportuno para o passo de audácia que foi dado. À frente do Departamento de História e Teoria da Arte, a Escola de Belas Artes conta com a professora Helenise Guimarães, que se tornou a peça chave para a concretização do projeto, chamando a si a difícil tarefa de criar o curso. O Museu D. João VI instaurava um novo espaço museográfico pelas mãos de Sonia Gomes Pereira assessorada por Marise Malta e com o apoio da Petrobrás. Desaparecia o modelo de Museu-Tesouro e se plasmava o espaço de um museu “Reserva-técnica”, todo ele podendo ser consultado.

A necessidade de reformatação do Museu D.João VI era imperiosa por muitos motivos. O projeto inicial, desenvolvido por Ecyla Castanheira Brandão, em 1976, à época em que Almir Paredes Cunha era o diretor da Escola de Belas Artes ocupava um local no segundo andar do Prédio da Reitoria, que carecia de segurança e condições favoráveis, pois a cobertura, continuamente apresentava infiltrações, obrigando-nos a fechar o Museu para os reparos. Além disso, as condições higrológicas daquele espaço eram desfavoráveis. Precisávamos levar o Museu para um local de maior segurança e que possibilitasse uma visitação mais efetiva, mas era importante que ele permanecesse na Escola, como fonte iconográfica das pesquisas na Pós Graduação e das visitações e trabalhos monográficos na Graduação, bem como ao pesquisador de todos os lugares. Por outro lado era necessário criar o contato, e não o distanciamento, do fruidor com a obra e, por último

era preciso que ele servisse como objeto de referência da arte brasileira sem deixar de acompanhar a grande mudança que se verifica em nosso tempo nos níveis da criação, da instituição e do público, conforme alerta Arthur Danto:

> *"O que vemos hoje é uma arte em busca de um contato mais imediato com as pessoas do que aquele possibilitado por um museu.... e este, por sua vez, luta para acomodar as imensas pressões que lhe são impostas no âmbito da arte e fora dele. Portanto testemunhamos, tal como eu vejo uma tripla transformação - na criação da arte, nas instituições de arte, no público de arte".* [6]

Este contato mais imediato seria fundamental para as perspectivas do novo curso, pois objetivávamos trazer a coleção para o olhar do público, especialmente dos pesquisadores e graduandos de modo ativo, estimulando sua participação numa relação produtiva, fora da perspectiva de pura contemplação passiva do objeto.

Quanto à Biblioteca, outro ponto enfatizado por Walter Zanini, como obstáculo ao avanço de nossa área, a Escola de Belas Artes - EBA, junto à Faculdade de Arquitetura - FAU e ao Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional - IPPUR integraram suas bibliotecas, conseqüentemente o número de títulos oferecidos para a consulta cresceu numa proporção significativa para o fortalecimento das três unidades, projetando o que se espera dela: tornar-se a maior biblioteca da UFRJ.

Mais uma conquista veio somar-se às demais: a reintegração de posse do terreno onde estava construída a casa de Belmiro de Almeida, cujos bens foram por ele doados à Escola de Belas Artes. Desde 1949, quando faleceu a esposa do artista, o impasse não havia sido resolvido e o local, Avenida Mem de Sá 78, hoje um ponto de ebulição cultural no Rio de Janeiro, estava ocupado por um estacionamento. Após as necessárias medidas jurídicas para a recuperação do bem doado, a Escola de Belas Artes recebeu o terreno e conseguiu sua desocupação.

De acordo com a vontade do pintor, o local deveria servir para dar apoio a jovens artistas, de modo que a Congregação da EBA, respeitando o desejo registrado no termo testamentário, decidiu pela criação do Espaço Cultural Belmiro de Almeida da Escola de Belas Artes, que constará de uma galeria para exposições de nossos estudantes, um pequeno teatro contemporâneo para nossos artistas cênicos, sala para vídeo e curso de extensão, além dos espaços que, naturalmente são comuns aos centros culturais. O projeto foi realizado pelo professor Luiz Neves, com a participação de outros mestres da EBA que, como ele, são também arquitetos. Com isto, o Espaço Cultural que precisávamos para oxigenar o Curso de História da Arte, no formato desejado, concretizava-se.

A todos estes fatores veio somar-se a realidade do Plano de Expansão Universitária proposto pelo MEC e aceito pela UFRJ, ao se posicionar favorável ao REUNI, que nos sinali-

zava com a infra-estrutura necessária à criação de novos cursos. Assim, em maio de 2008 o Bacharelado em História da Arte da Escola de Belas Artes, após passar no Conselho de Ensino de Graduação, sem qualquer exigência, teve o aceite unânime daquele colegiado e, logo após, mereceu a aprovação, por aclamação, do Conselho Universitário numa votação histórica para nossa área. Iniciávamos a consolidação da História da Arte, abrindo *"um claro espaço de desenvolvimento básico - para ela - na universidade brasileira".*

A comunicação que trazemos ao Colóquio do CBHA é a apresentação deste novo curso de Bacharelado em História da Arte, que objetiva a formação de profissionais capazes de atuar na pesquisa, no ensino, na curadoria, na crítica e na teoria da arte, entre outros campos que se cruzarão no horizonte do futuro bacharel em História da Arte.

O primeiro desafio enfrentado, na prática, foi o de criar um Bacharelado que se constituísse como suporte de um Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV, já existente. Tínhamos o complemento sem a base. O processo de criação do curso se dá no âmago de um Departamento de História e Teoria da Arte, que já possuía o Programa de Pós-Graduação e a responsabilidade do Museu D.João VI. Além disso, oferecia disciplinas obrigatórias para todos os cursos da EBA. Se esta era a realidade concreta de sua participação no meio universitário, por outro lado, a criação de um curso de História da Arte deveria prever a expectativa que se espera do profissional que viria a ser bacharelado. Não poderíamos desconhecer que a globalização do mundo contemporâneo nos obriga a sintonia com os grandes centros, e nos impõe as trocas científicas que, em nosso nível possam ser realizadas de modo a que estejamos vivos no tempo presente. Tínhamos que pensar na fugacidade do objeto, no momento em que ele abandona o espaço "eterno" dos museus tradicionais para viver sua trajetória de contemporaneidade, arquivado por computadores, sem uma permanência material, mas que permitisse abordar questões como as defendidas por Danto e Belting, de que os museus, tais como se mantiveram, não são hoje os veículos por excelência da História da Arte em nosso tempo.

De acordo com o perfil do Bacharel em História da Arte, conforme se encontra na Proposta do Curso de Graduação da Escola de Belas Artes, o profissional a ser titulado deverá *"suprir demandas sociais específicas relativas aos seus campos de conhecimento, incluindo a assessoria a entidades públicas e privadas nos setores culturais, artísticos, turísticos, entre outros, bem como em futuras incursões na carreira de magistério, respaldada por formação compatível".*[7]

O fluxograma do curso evidencia sua estrutura, oferecendo, desde o seu primeiro período, a possibilidade de formação específica em História da Arte. Para isto todas as disciplinas foram criadas com este objetivo. Não se fez qualquer *link* para o aproveitamento das que já estavam cadastradas pelo departamento de História e Teoria da Arte, e que são oferecidas para os demais oito cursos da Escola de Belas Artes, ao contrário, cada uma delas foi pensada de modo a constituir com as restantes do elenco do curso pro-

posto, uma identidade capaz de constituir área própria entre as diversas graduações da universidade brasileira. A flexibilização curricular que se pode observar permitirá que o estudante participe das atividades de pesquisa e extensão, podendo, ainda optar pelas disciplinas eletivas, que melhor complementem sua formação cultural.

Sem esquecer a dicotomia apresentada por Arthur Danto, de que *"a arte, enquanto essencialista, é atemporal"* [8] mas que, como obra de arte, possui em seu termo uma extensão histórica, e mais, que a *"conjunção entre essencialismo e historicismo ajuda a definir o momento atual das artes visuais"* [9], o bacharelado em História da Arte da EBA saía do papel com a certeza de poder oferecer uma formação que não representasse apenas o percurso para a obtenção do título de bacharel em História da Arte ao seu graduando, mas que ele efetivamente pudesse contribuir para formar profissionais contemporâneos, aptos a desenvolverem suas pesquisas, interferências, curadorias, teorias, críticas, políticas artísticas e todas as participações efetivas no campo da História da Arte, com base na pluralidade de saberes e experiências que, desde o primeiro período do curso foram pensadas com este objetivo.

Em sua amplitude, além dos estudos e pesquisas referentes às artes brasileiras, o curso acrescenta disciplinas de "Artes Decorativas", que envolvem produções de Tapeçaria, Joalheria, Cerâmica e demais *"produções artísticas que se relacionam com as manufaturas industriais ou não".*[10] A abordagem multidisciplinar do curso possibilitou que, em sua grade curricular, fossem inseridas disciplinas das áreas de Filosofia, Semiótica, Antropologia, Psicologia e Estética. Pensou-se, também, no oferecimento das linguagens artísticas *"tais como Cinema, Fotografia e novas tecnologias da imagem, bem como as artes dramáticas".*[11] Outra preocupação foi a de apresentar a produção artística brasileira articulada com a mundial, de modo a não criar casulos e engessamentos que interfiram na reflexão simultânea e global, impedindo a mobilidade da inteligência do historiador da arte do tempo presente.

Apesar de concretizado em 2008 e oferecido ao vestibular de 2009, o bacharelado em História da Arte da Escola de Belas Artes, vem sendo articulado no contexto da própria instituição, referência no ensino das artes no país ao longo de quase dois séculos. Para que não se perdessem algumas de suas características, enquanto se insere no mundo globalizado, alguns passos foram sendo dados e, se é certo que o caminho se abre pelo caminhar, em 2003 foi assinado o Acordo de Cooperação Técnica entre a EBA-UFRJ e o Réseau L'âge D'Or, rede de ensino artístico francesa, que nos motivou a procurar novos paradigmas para se pensar a arte. O convênio firmado concretizava oportunidades, enquanto nos revelava modelos já testados. A possibilidade de trocas, mesmo que ainda insipientes logo nos trouxe algumas conquistas importantes, em que a discussão da arte, sua história, as poéticas atuais e os modelos de ensino, não poderiam ser esquecidas. Em nosso entendimento ficou bem visível a necessidade de se montar vários laboratórios, locais de produção artística, que pudessem acompanhar a velocidade de hoje,

a luta permanente entre o novo e o que se torna obsoleto, a tecnologia de ponta e a já, quase que imediatamente ultrapassada, logo após ser implantada. Apesar de não termos o apoio que o Ministério da Cultura na França dá às suas escolas de arte, e de se ter consciência de que o público brasileiro, bem como o nosso ambiente técnico e social são diferenças palpáveis entre França e Brasil, o campo estava à nossa frente e era fundamental que caminhássemos. Com o apoio de vários professores, os laboratórios foram sendo montados, através dos projetos desenvolvidos pelos próprios mestres e o incentivo da Reitoria da UFRJ. Era preciso criar possibilidades laboratoriais de modo a que *vídeoartistas* fossem colegas dos novos bacharelandos de História da Arte, pois, paralelamente ao entendimento de se criar um curso de História da Arte, depois que Belting anuncia o "Fim da História da Arte", havia a certeza de que as aquarelas de Burle Marx e as pinturas de Portinari, ao tempo em que Niemeyer iniciava seus projetos arquitetônicos, todos eles, alunos da Escola Nacional de Belas Artes, foram motivações e despertamentos para os três artistas.

O Bacharelado em História da Arte, objeto concreto de tantas esperanças e desejos, é também desafio que nos motiva e une. Comecei lembrando o professor Walter Zanini, talvez tenha sido ele a distribuir as sementes da árvore que hoje cresce. Termino agradecendo aos historiadores da arte formados por tantos bacharelados diferentes, aos que viram a floresta dentro da semente. E, se na imagem poética de Bachelard, *"a árvore faz crescer o espaço que a rodeia"* [12], concluo afirmando que, então, a imensidão está diante de nossos olhos.

---

[1] BELTING, Hans - *O fim da História da Arte.*São Paulo: Cosac Naify, 2006. P.8
[2] PEREIRA, Sonia G. (coord.) - *Anais do Seminário EBA 180.* Rio de Janeiro: UFRJ. 1996. P.21
[3] *id. Ib.*
[4] BELTING, Hans - *op.cit* P.195
[5] *PEREIRA, Sonia G. (coord) - op. cit.*P. 25
[6] DANTO, Arthur - *Após o fim da Arte.*São Paulo: Odysseus Editor. Edusp. 2006
[7] Proposta de Curso de Graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ - Bacharelado em História da Arte apresentada ao CONSUNI em maio de 2008.
[8] DANTO, Arthur C. - *op.cit* P.217
[9] *id.*P.219
[10] Proposta de Curso de Graduação da Escola de Belas Artes / UFRJ - Bacharelado em História da Arte apresentada ao CONSUNI em maio de 2008. P.17
[11] *id.*P.18
[12] BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço.* Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Ltda. s/d P.150

O Acervo Artístico do Instituto de Artes e seu espaço nas artes no Rio Grande do Sul

Blanca Brites

Professora Doutora do Departamento de Artes Visuais e do PPG. em Artes Visuais do IA/ UFRGS.
Coordenadora do Acervo Artístico da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo do IA/ UFRGS.

O Acervo Artístico da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo é uma das primeiras coleções pública de arte em espaço institucional no Rio Grande do Sul, e tem sua existência vinculada à história do Instituto de Artes da UFRGS criado em 1908. Enquanto órgão vinculado ao IA este Acervo sofreu todos percalços pelos quais passou a instituição,. A formação desse Acervo deu-se por iniciativa dos professores da instituição e incorporou obras dos docentes e dos alunos que passaram pelo IA. O referido Acervo é atualmente constituído de aproximadamente 900 peças, e documenta momentos significativos, da construção de um pensamento artístico no Estado, sobretudo da primeira metade do século XX . Seu conjunto de obras possibilita que se analise como o Acervo Artístico do IA/UFRGS atuou na construção do campo das artes plásticas no RS.

Acervo Artístico; Pinacoteca Barão do Santo Ângelo/ IA/ UFRGS; Arte no RS.

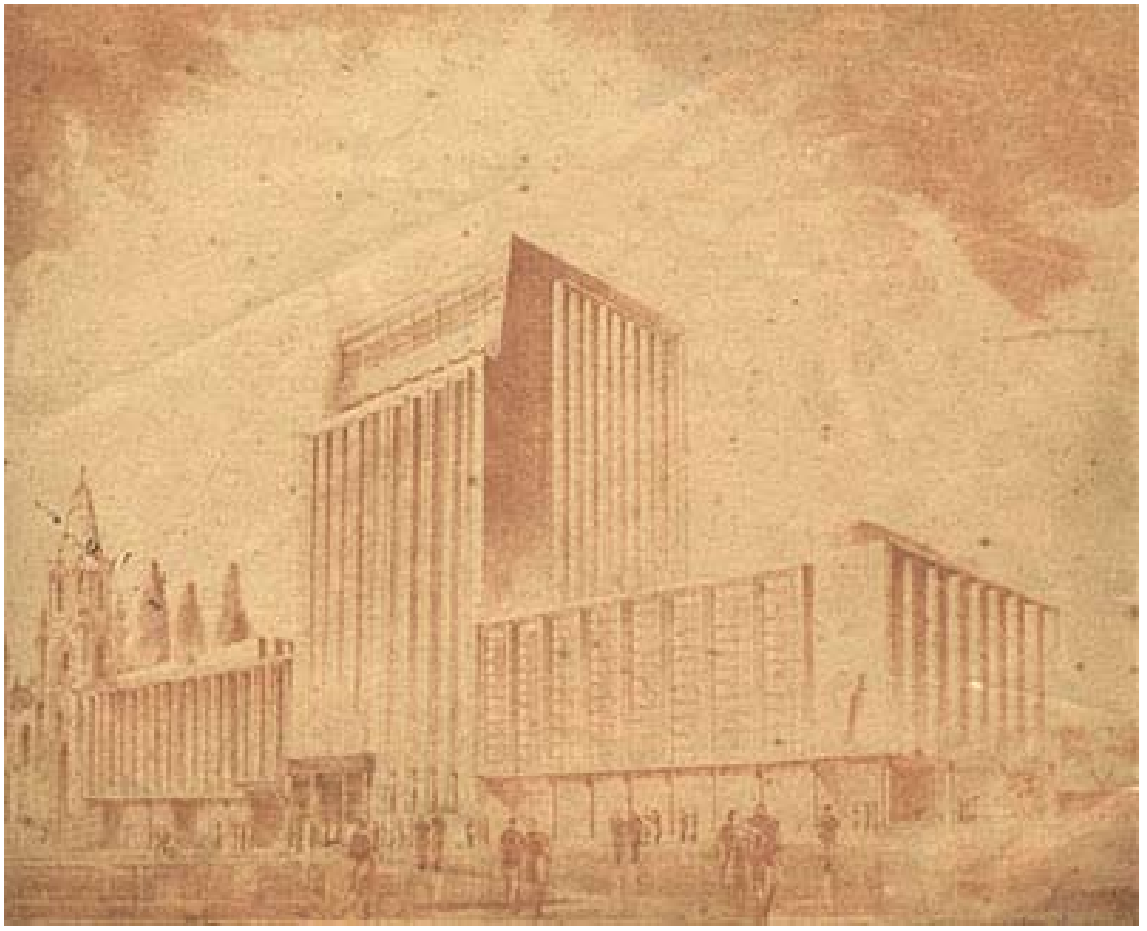
The Art Collection of Pinacoteca Barão de Santo Angelo is one of the first public art collections at institutional space in Rio Grande do Sul, and its existence is tied to the history of the Instituto de Artes da UFRGS, created in 1908. As a body linked to the IA, this Collection has suffered all the mishaps that happened to the Institution. The formation of the Collection has been the initiative of teachers of the institution and has incorporated works of teachers and students who passed through IA. The Collection is currently composed of approximately 900 pieces, and documents significant moments of the construction of an artistic thought in Rio Grande do Sul, especially in the first half of twentieth century. His body of work permits to analyze how the Art Collection of IA/UFRGS worked in the construction of the field of fine arts in RS.

Art Collection; Pinacoteca Barão do Santo Ângelo/ IA/ UFRGS; Art in RS.

O Instituto de Artes[1] da UFRGS comemora este ano seu centenário, e essa indicação temporal nos leva a associá-lo aos duzentos anos presente no título deste colóquio "**1808-2008: Mudanças de Paradigmas para a História da arte no Brasil"**. Tendo por base o recorte de cem, duzentos e mais "os trezentos anos anteriores", restringindo-nos somente aos quinhentos anos oficiais, é que dimensionamos a existência de nossa história artística, marcada sobretudo, pelo desconhecimento em escala nacional, de nossa produção.

O Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do IA/UFRGS, (daqui em diante denominado somente como Acervo Artístico) está atualmente localizado no segundo andar do prédio do IA, onde se encontra também sua reserva técnica. Este Acervo é definido como um setor da citada Pinacoteca, e guarda um patrimônio artístico com aproximadamente 900 obras, representadas nas categorias tradicionais e também contemporâneas.

Fernando Corona
O projeto da Universidade das Artes de 1947 previa no prédio um Museu, uma Pinacoteca e Acervo



Portanto na condição de órgão vinculado ao Instituto de Artes - UFRGS, este Acervo teve e tem sua existência estreitamente ligada ao histórico desta instituição. Como essa, sofreu com suas turbulências desde sua criação, o que se refletiu nas condições de carência de espaço físico, bem como em sua estrutura burocrática e financeira. Toda essa vivência, acarretou-lhe momentos de inércia chegando quase sua desativação e revalorização.

Apesar de todos os percalços referentes a sua existência física este Acervo constitui-se hoje em importante fonte de pesquisa, não só por preservar obras e material documental do último século, mas por tornar-se ele mesmo objeto de estudo[2]. A formação desse Acervo deveu-se à iniciativa dos próprios docentes do Instituto de Artes, que incorporaram obras dos que por ele passaram, na condição de professor ou aluno destacado, assim como de artistas convidados, também foram agregadas as obras premiadas em Salões.

O IA-UFRGS se originou da iniciativa de uma elite política de bom preparo intelectual e in-

teresses culturais. Encabeçava o grupo Olinto de Oliveira prestigiado médico, ligado à música, nesse grupo porém, não constava nenhum nome de influência e reconhecimento nas artes plásticas, o que demonstra a ausência de condições para que artistas de destaques na área, pudessem permanecer na cidade. É, sobretudo, dessa primeira metade do século XX, quando ainda não havia se estruturado um sistema de arte em Porto Alegre, que o Acervo Artístico guarda obras que, correspondendo pensamento artístico da época, e vinculado aos padrões do gosto local, tem preponderante papel para análise da arte do RS.

Criado em 22 de abril de 1908 como Instituto Livre de Belas Artes do RGS para alunos de música, só em 1910 sob a denominação de Escola de Belas Artes (EBA)[3], é que se iniciou o ensino de pintura e desenho, tendo como único professor o pintor Libindo Ferraz, que permaneceu como diretor da instituição por 27 anos. Em 1934 o IA passou a integrar a então Universidade de Porto Alegre, sendo dela desligada para somente em de 1962, após longo trâmite, ser re-integrada a Universidade Federal.[4] Todas essas mudanças de ordem burocrática, tiveram repercussão para o Acervo Artístico tanto em suas condições físicas de espaço, como na preservação das obras. Durante este século de existência e passando por toda gama de infortúnio é compreensível, portanto, que nessas circunstâncias muitas obras tenham sofrido danos irreparáveis, em sua manutenção e conservação, já que as obra ficaram sem condições adequadas de climatização, sem restauro. Situação essa que demonstra o descaso por pelo qual passou este Acervo em alguns momentos. Por esse percurso é que consideramos que o Acervo Artístico também festeja neste ano, seu centenário, mesmo só tendo sido oficializado como tal em 1943.

A intenção em constituir um Acervo Artístico esteve presente desde os primórdios do ILBA, pois conforme consta em seu regimento de, pois mesmo que indiretamente, no art.41 está indicado: *"No caso de não poder o Instituto preencher os seus fins, uma vez resolvida sua liquidação, passará o seu patrimônio ao Estado do RGS, com a condição de aplicá-lo, integralmente, a aquisição de obras de arte, para gozo público, constituindo o núcleo de um museu de arte nesta capital – único- Se o Estado recusar a doação condicional, será ela oferecida a Intendência Municipal desta capital, com a mesma obrigação e, em caso de recusa por parte desta, passará à propriedade da Escola Nacional de Belas Artes, na Capital Federal que dará a esses bens o destino que entender".*[5]

Assim, o IA iniciava suas atividades com uma dotação orçamentária para compra de obras de arte, a exemplo: Olinto de Oliveira "...com o intuito de iniciar a formação da galeria de arte de pintura da Escola – autorizei-o no começo deste ano, por ocasião da exposição do pintor brasileiro A.Parreiras, a adquirir uma das telas do mesmo.Foi escolhido o quadro intitulado *Christo*."[6] Na década de 20, foram feitas várias aquisições[7] como *Bailarinas* de Pedro Weingartner; *A Invídia* de Eugenio Latour. A referência à dotação de verba para aquisição de obras, continuaria existindo em todos os seus regimentos e estatutos seguintes, porém perdendo sua real força de execução até chegar as condições atuais, em que a ampliação do Acervo se faz através de doação pelos artistas ou colecionadores.

Pedro Weingartner
Bailarinas, 1896
óleo s/ tela , 23 x 36 cm.



A partir de 1927 o pintor Ângelo Guido[8], tido à época como inovador em sua pintura, com formação em filosofia, passou a integrar o corpo docente, tendo sob sua responsabilidade a disciplina de História da Arte. Este artista é considerado também o primeiro crítico de arte do RS, o que mesmo indiretamente, contribuía com o compromisso de uma reflexão crítica sobre da produção dos artistas locais, aos quais se incluíam os docentes e alunos do IA. A implantação dessa disciplina trouxe também a valorização da arte como patrimônio a ser preservado. Nos anos 30 a 40, vários artistas, iriam se integrar ao corpo docente como: Francis Pelichek, Benito Castañeda, Fernando Corona, José Lutzenberger, João Fahrion[9], tal confluência permitiu constituir-se um grupo forte, que estabeleceu as diretrizes do IA de então. Mas em sua maioria, apesar do mérito artístico reconhecido, este grupo estava distanciado da ebulição da modernidade, marcada pela Semana de 22, como Ângelo Guido considerado moderno para o IA, mas que não aceitava as modernices de Tarsila.

Aos poucos o IA foi se impondo como instituição legitimada e legitimadora. O que era demonstrado de uma parte, pelas referências elogiosas aos docentes e alunos, e de outra, pela animosidade que havia por parte dos que não estavam a ele integrados, seja por considerá-lo de ensino acadêmico e ultrapassado, seja por não serem aceitos neste meio. Isso pode ser exemplificado através das disputas com os membros da Chico Lisboa.



João Fahrion
Os construtores, s/ data
grafite e nanquim s/ papel
36,5 x 44 cm

Fato de relevância para o cenário artístico da época, foi a fundação em 1938 da Associação Riograndense de Artes Francisco Lisboa[10], mais conhecida como Chico Lisboa, e que pela escolha de seu patrono, explicitava a intenção de destacar um artista brasileiro, acima de qualquer suspeita, em consonância com o nacionalismo dominante. Entre seus objetivos estava a busca por espaços onde seus associados pudessem mostrar seus trabalhos, uma vez que se sentiam relegados no meio dominado pelo IA. Era forte a cisão entre o grupo dos "aleijadinhos", como eram chamados pelos integrantes do IA, que por sua vez eram por eles vistos como acadêmicos. Essa rixa era pública e com provocações acirradas através de artigos em jornais.

A prioridade e envolvimento com as questões curriculares e de ordem prática para colocar, literalmente, o novo prédio do IA em pé[11], contribuíram de certa forma, para que a modernidade chegasse entre nós através de um grupo distanciado dessa instituição, ou seja através da Editora Globo[12]. Mais particularmente pelo material gráfico produzido

para as capas de livros e sobretudo para a Revista do Globo (de 1929 1939) que tinha notória influência alemã. Outro dato a se considerar, é a política do Estado Novo de Vargas que, se atuou com e como força modernizadora no centro do país, a exemplo a designação de Lúcio Costa, em 1931, como diretor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, no IA não teve uma ingerência direta, talvez por sua condição de órgão privado e também por estar longe do centro do poder, ou ainda por ser mais "facilmente controlado" - geograficamente -pelo poder vigente sem a necessidade de maior ingerência.

A partir de 1939[13] inicia-se a realização de Salões, seguindo o modelo do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. O 1º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, foi comemorativo ao Cinqüentenário da Proclamação da República. Esses salões tiveram uma seqüência de 9 edições, sendo que em 1958, foi substituído pelo Salão Pan-Americano, criado para comemorar o cinqüentenário do IA. Junto a esse Salão ocorreu o I Congresso de História da Arte em Porto Alegre.

A década de quarenta foi marcada pela prioridade da construção de um espaço físico apropriado para a IA, o que culminaria em 1943 com a inauguração prédio onde se encontra o atual do IA-UFRGS. Projetado por Fernando Corona e considerado de arquitetura moderna, previa em sua planta original uma ampla área para um museu de arte[14], o que bem sabemos não se concretizou. Com a inauguração do referido prédio, foi oficializada a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, com espaço próprio para exposições temporárias, mas sem Reserva Técnica, pois as obras do Acervo Artístico a essa época ficavam dispostas nas várias salas do prédio.

Merece destaque a intenção de constituir um acervo representativo da produção da época, mesmo que nessa atitude não houvesse uma explicita consciência da importância que tal gesto significava. Pois o mesmo ultrapassava o ato de preservar as BELAS ARTES, cujo interesse estava em exaltar a competência técnica, ainda vinculada aos dogmas clássicos dominantes na arte do início do século XX no Rio Grande do Sul, pois era o que outorgava reconhecimento artístico à produção de então.

Como ilustração, no momento da integração dessa instituição à Universidade Federal, a diretora de então, retornava a necessidade de um espaço físico para a Pinacoteca, vale citar: *"Desde 1966, tramita na Divisão de Obras da UFRGS um projeto de reforma da Pinacoteca, que seria a futura Pinacoteca da Universidade do RGS, mas pelas razões expostas acima, ainda não foi possível executá-la, aguardando-se para breve sua realização."* As referidas razões diziam respeito, as *"...restrições que o advento da revolução impôs com corte, contenção de verbas e limitações de obras..."* [15], quatro décadas depois só se alteraram as razões, mas as contenções continuam...
Ainda no final dos anos 40 um grupo de alunas do IA**,** se destaca não só pela dedicação às artes, mas também por buscar uma igualdade na valorização e reconhecimento pelo mérito artístico e engajamento profissional. A marca deixada por essas artistas está vin-

culada à formação de gerações de artistas e, sobretudo por encararem a vida acadêmica e artística com profissionalismo, até então exclusivo aos homens. Foram mulheres que viveram de seu trabalho, emancipadas - sem, no entanto pregarem um feminismo de vanguarda. Á exemplo Alice Soares participou da 1ª Bienal de São Paulo; Cristina Balbão foi de importante dedicação à época da criação do MARGS; Dorothéa Vergara substituiu Fernando Corona na disciplina de escultura; Alice Brueggman e Hilda Mattos construíram sólidas carreiras artísticas. Tereza Gruber voltou a sua cidade do interior, onde também teve papel pioneiro ao criar a primeira Escolinha de Arte para crianças no RS nos moldes pregados Augusto Rodrigues. Há que se registrar que a chegada de Ado Malagoli em 1952, vindo do Rio de Janeiro, implantou uma modernização e arejamento no ensino do IA, assim como incentivou os alunos, sobretudo, Alice Soares e Alice Brueggman em suas carreiras tanto artística com docente.

A apresentação desse breve o histórico do IA-UFRGS, se fez necessário para que se possa, acompanhando a gênese desse Acervo, valorizar seu o papel. É esse conjunto de obras que hoje possibilita que se analise como este Acervo atuou na construção do campo artístico do RS. Por tratar-se de obras que documentam momentos significativos das artes plásticas no Estado, sobretudo, da primeira metade do século XX, o Acervo Artístico constitui-se em importante fonte de pesquisa, oportunizando apreciação e análise, tanto de ordem técnica, histórica, estética como museológica e que hoje pode ser dimensionado em vários níveis:

Valor Documental - como fonte de pesquisa, sobretudo para história e teoria da arte, áreas que estão tomando em consideração e privilegiando o estudo das manifestações artísticas regionais não só como repercussão de influências externas, mas também como produtores e catalisadores de uma vivência artística local. À exemplo, o Acervo tem sido fonte de consulta para pesquisas cujos temas estão diretamente vinculado a este acervo, e também sendo ele próprio tomado como objeto de pesquisa, que vem sendo desenvolvida sob minha coordenação.

Valor e Significado Simbólico **-** enquanto obras que guardam e aguardam para ser interpretadas como testemunho de uma determinada manifestação do gosto artístico de uma época e também pelo fato de, ao serem selecionadas para compor o referido acervo, passaram a fazer parte do jogo de forças de um poder artístico que se estabelecia.

Valor Pedagógico **-** este acervo é utilizado como recurso pedagógico, pois o mesmo possibilita abordagens, tanto para área da história, teoria e crítica da arte, como também para área prática através da análise e estudo de materiais e técnicas. Assim como para estudantes do de museologia, desde o estudo do acervo em si como seu uso para propostas curadorias. Neste sentido, a elaboração de dois CDs como resultado parcial da pesquisa, demonstra a potencialidade pedagógica a ser explorada.

Valor Estético - o mérito artístico, como foi acentuado perpassa a dimensão das obras e seus respectivos autores, para tanto necessita ser periodicamente exposto, para exercer seu principal papel: direta relação com o público.[16]

Valor Pecuniário - muitas das obras possuem alta cotação no mercado de arte, sobretudo considerando-se os artistas já citados. Embora não seja esse o interesse que sensibilize a preservação de tal acervo, acreditamos que essa condição lhe permite maior atenção em sua preservação.

A situação concreta desse Acervo atualmente

A necessidade de organizar este acervo se justifica por ter o mesmo, desde sua criação, passado por vários momentos em que esteve praticamente desativado. É compreensível, portanto, que nessas circunstâncias muitas obras tenham sofrido danos irreparáveis, algumas perderam suas fichas de identificação e suportaram ainda outros infortúnios típicos a todo acervo com processos semelhantes.Como etapas de nossa pesquisa, ainda resta, a publicação do catálogo geral, com as obras que compõem este acervo, bem como levantar e analisar o histórico da entrada das obras neste acervo, uma vez que o mesmo passou, como já foi abordado, por momentos de adormecimento para não dizer esquecimento e quase abandono. Nessas condições muitas obras tomaram rumo desconhecido, outras perderam seu número patrimonial, suas fichas de identificação que continham mínimas referências, mais eram de grande importância para sua identificação. Acrescente-se a esse quadro, que as obras até os anos setenta como de praxe em repartições públicas, estavam distribuídas nas salas do prédio.

Muitas obras foram incorporadas de forma aleatória, sem o rigor que se exige para tal, porém, atualmente é exatamente esta condição, que vem se tornando ponto de maior interesse. Pois ao preservar, de forma indiscriminada, uma produção artística desconsiderada na época, por exemplo: alunos que participavam de exposições e de cursos de extensão e que deixam seus trabalhos “abandonados” e os mesmos em alguns casos passaram para o Acervo. Dentro de um referencial de análise genealógica esse material torna-se fundamental para compreensão do processo de formação de artistas que passaram como alunos pelo IA.

Esses Acervos Artísticos vinculados às instituições de ensino público, no plural, pois como o nosso certamente existe muitos outros que estão merecendo uma força tarefa, para que a catalogação e circulação dessas informações se tornem públicas, passo essencial para se desenvolvam pesquisas que possibilitem novas interpretações, para a construção da historiografia da arte entre nós.

---

[1] Em 1943 foi inaugurado o atual prédio considerado de moderna arquitetura, simbolizando busca de atualização, mas que

não correspondia ao ensino praticado na instituição, que ainda se alinhava na sua grande maioria a vertente acadêmica.

[2] Pesquisa: Informatização e Divulgação do Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, sob minha coordenação contando com bolsistas de Iniciação Científica BIC, PIBIC/CNPq e PROPESQ. Como resultado parcial da pesquisa, foram realizadas duas exposições com o título de: Total Presença-Gravura e Total Presença- Desenho. Sendo que esta última recebeu o prêmio Açorianos de Porto Alegre como a melhor exposição coletiva de 2007. A proposta dessa mostra foi trazer à público todas as obras em gravura e desenho, existentes neste Acervo. Site do Acervo, no qual estão disponíveis imagens das obras e verbete sobre os artistas (www.ufrgs.br/acervoartes).

[3] O atual Instituto de Artes teve inúmeras nomenclaturas ao longo de sua história. Para melhor compreensão usaremos sempre a sigla IA, para identificar a instituição desde sua origem até os dias atuais.

[4] Sobre a formação do Instituto de Artes recomendamos a tese de Círio Simon: *Origens do IA-UFRGS- etapas entre 1808 a 1962. Contribuições na Constituição e Expressões de autonomia no Sistema das Artes Visuais no RS*. PUC/RS -PPG- História, 2002.

[5] Regimento do ILBA- de 14/08/1908.

[6] Relatório do Presidente do Instituto em 1912. Arquivo do IA-UFRGS. Informação obtida com Círio Simon.

[7] Em 1910 foram encomendadas as réplicas da Vênus de Milos e do Apolo de Belvedere, para servirem de modelos às aulas de desenho e escultura, e que atualmente encontram-se no saguão de entrada do IA.

[8] Ângelo Guido, Cremona, Itália, 1893 – Pelotas, RS, 1969, pintor de formação italiana mas considerado moderno para época, foi também o primeiro a desenvolver, nos jornais, uma crítica de arte sistemática da produção da época, ao mesmo tempo em que continuava sua atividade de pintor, sendo premiado em vários Salões.

[9] Vale destacar que esse grupo é formado por europeus, radicados em Porto Alegre como : Benito Castañeda; Fernando Corona; Francis Pelichek; José Lutzenberger; João Fahrion este último filho de alemães mas nascido no Brasil;

[10] Primeira associação do gênero a ser criada e que permanece ativa, embora com períodos de interregno.

[11] Em 1937 quatro professores empenham suas casas para financiar a construção do novo prédio.

[12] *Artistas Ilustradores – a Editora do Globo e a construção de uma visualidade moderna pela ilustração*. Tese de Doutorado. Paula Ramos, PPGA-IA UFRGS 2007.

[13] Os primeiros prêmios de cada categoria eram incorporados à Pinacoteca Barão de S. Ângelo. A partir de 1962, quando o IA é incorporado à universidade. A situação política impediu a continuidade dos mesmo que voltam em 1970 como Salão de Artes da UFGRS e até 1977 foram realizados 4 salões de porte nacional.

[14] O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli só foi criado em 1954, mas sem sede própria, por iniciativa do artista que hoje tem seu nome associado a este museu. O referido museu só em 1978 seria transferido para seu atual espaço, antigo prédio da Delegacia Fiscal construído em 1914, e como na maioria dos casos, foi adaptado para exercer as novas funções.

[15] Relatório Anual da Direção do IA- 1966.p.65.

[16] Ver setor de documentação da Pinacoteca Barão St. Ângelo e também o Núcleo d e estudos do Acervo.

O MAC em uma nova sede

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Professora Titular da ECA e diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

A comunicação apresenta o projeto da nova sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a ser instalada no Parque Ibirapuera. Trata-se de um edifício que tem projeto de Oscar Niemeyer, datado de 1952, previsto para a ocasião do IV Centenário da cidade. Inaugurado em 1954, destinava-se a ser o Palácio da Agricultura. O edifício está sendo reformado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, com projeto do mesmo arquiteto, sendo observadas as necessidades pertinentes à condição museológica.

Museu de Arte Contemporânea/USP; Nova Sede; Projeto MAC - Oscar Niemeyer

This paper puts the focus on the new headquarters of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo. This building is a project by Oscar Niemeyer, dated from 1952 and to be built for the commemoration of the IV Centenary of the city of São Paulo. So, it was opened in 1954, as the Agriculture Palace. Presently, the building has been adapted by the same architect to the new role as a museum.

Museum of Contemporary Art; New Building; MAC/Oscar Niemeyer's Project

Um novo capítulo se abre na história do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo com uma sede mais adequada ao pleno desempenho de seu papel institucional. Trata-se de um projeto de Oscar Niemeyer, datado de 1952, readequado a funções museológicas em 2007. Nesta Nova Sede ganharão visibilidade os programas e projetos do MAC e o público encontrará novas formas de ação que dinamizarão o uso social do museu. Com um edifício principal de 34.000 m^2 será possível, entre outras ações, criar áreas expositivas especializadas para o acervo de quase dez mil obras que o museu reuniu ao longo dos seus 45 anos de existência: áreas especiais para artes gráficas, fotografia, para o acervo moderno e para o acervo de arte contemporânea. Serão áreas destinadas a apresentar exposições resultantes da constante releitura e estudo que o museu desenvolve sobre sua coleção. Este uso diferenciado do espaço não restringirá, entretanto, a produção de curadorias com abordagem multidisciplinar, isto é, reunindo os vetores da coleção e diferentes enfoques críticos.

Outro uso que merece referência é a possibilidade de acolher exposições temporárias internacionais, ou em circuito no país, sempre considerando o perfil do MAC como museu de arte, com acervo especializado no século XX e em constante processo de atualização contemporânea. No prédio principal pretende-se ter um espaço para programa de residências artísticas e seus desdobramentos, como exposições, workshops e outras atividades. O MAC instalará, igualmente, salas para as suas atividades educacionais, apresentando com mais visibilidade os seus programas e de tal modo a oferecer ações concomitantes. Outra meta do museu que ganhará força são as ações interdisciplinares das artes visuais

com outros campos artísticos, implementando eventos de experiência estética e atividades de ensino e pesquisa.

O novo prédio permitirá colocar o MAC no circuito cultural de São Paulo como opção de lazer, lugar de vivência artística, formação e informação. Será um edifício diferenciado como acontece com os grandes museus de importante acervo nas grandes cidades do mundo. O Museu se prepara para apresentar seu projeto museológico ao arquiteto a ser indicado pelo Governo do Estado para a concepção de sua reforma.

***

O Museu de Arte Contemporânea da USP foi fundado em 1963, quando a Universidade de São Paulo recebeu de Francisco Matarazzo, em doação, uma coleção de obras representativas das vanguardas históricas e da arte moderna da primeira metade do século XX. Sua coleção nacional e internacional enriqueceu-se graças a outras doações de colecionadores e com a absorção de obras que participaram de Bienais de São Paulo, bem como por via de doações de artistas contemporâneos brasileiros e estrangeiros. Hoje, o MAC possui um precioso acervo, sempre em constante atualização, sendo depositário de uma valiosa coleção pública. Ao longo de sua história, o MAC vem incorporando obras de caráter contemporâneo, fundamentadas na experimentação de novas linguagens e no uso de novos meios.

A história do MAC, desde o início, sempre o colocou como um museu contemporâneo, apesar de seu rico acervo de arte moderna. Foi no MAC USP que nasceu a primeira experiência museológica brasileira voltada para a arte contemporânea. Ela se afirmou no final dos anos de 1960, no exato momento em que se projetava internacionalmente a discussão sobre mudanças que estavam ocorrendo na arte, ocasião em que se debatia uma nova conceituação dos seus paradigmas. O MAC projetava, já então, ações e exposições que mostravam arte contemporânea ao público. Nesse sentido, o Museu de Arte Contemporânea foi, desde o primeiro momento, um museu-fórum, assumindo o compasso dos novos tempos que redefiniriam não só a arte, mas também o papel dos museus na sociedade.

No MAC, sempre houve projetos e programas pautados na produção científica e artística. O seu perfil especial, caracterizado pelo vínculo aos valores e às práticas da USP, é uma de suas forças em seu relacionamento com o público externo e com a sociedade brasileira. Como em tantas outras áreas, pertencer à USP é um diferencial positivo e que agrega valor.

A verdade que não se pode ocultar é que, desde sua fundação, o Museu de Arte Contemporânea vem lutando para ter uma sede onde, com visibilidade e identidade, possa tornar mais acessíveis ao público não só o importante acervo que possui, mas também

atividades que resultam de seu trabalho especializado. Pesquisamos e construímos nossas ações trabalhando com diferentes áreas humanísticas que se ocupam do estudo da arte e que são pertinentes dentro da instituição “museu” e ao perfil do acervo.

O Museu de Arte Contemporânea da USP é, talvez, um dos poucos museus brasileiros a ter um quadro diferenciado de profissionais especializados não terceirizados, mas vinculados diretamente à instituição: docentes, pesquisadores, conservadores, técnicos de ensino superior e médio, assistentes administrativos, especialistas em informática e comunicação, além de vigilância preparada para atuar em museu. Vem acolhendo ainda estagiários e bolsistas, muitos deles hoje profissionais atuantes em outros museus brasileiros. A seriedade vem sendo a base ética do trabalho neste museu, ao longo de 44 anos de existência.

Este momento histórico que o redimensiona institucionalmente não tem precedentes. Eis o nosso MAC pronto para dar mais força ao cumprimento da sua função social.

Acervos Estrangeiros no Brasil e a História da Arte:
O Caso do Museu de Arte de São Paulo

Ana Gonçalves Magalhães

Professora Doutora - MAC-USP

Relato das pesquisas de iniciação científica e mestrado, junto ao Programa de História da Arte e da Cultura do Departamento de História da UNICAMP, que tomaram por objeto obras do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, fruto de um convênio com o museu no início da década de 1990. Esse relato levou a um exercício de reflexão sobre a metodologia de trabalho em história da arte, estabelecida naquele momento e para aquela linha de pesquisa então recém-criada.

Metodologia, acervo, arte européia

Account about the researches undertaken by the Culture and Art History Program of the History Department, at the State University of Campinas (UNICAMP), which study case were works belonging to the São Paulo Museum of Fine Arts (MASP), after the signing of an cooperation agreement between the university and the museum, in the beginning of the 1990s. Such an account also enabled an evaluation and reflection on the methodology of the research in Art History that was at stake at the post-graduate course mentioned above, then recently founded.

Methodology, collection, European art

Esta comunicação tem a intenção de fazer um relato das pesquisas de iniciação científica e mestrado, junto ao Programa de História da Arte e da Cultura do Departamento de História da UNICAMP, que tomaram por objeto obras do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, originadas a partir de um convênio com o museu no início da década de 1990. A idéia desse relato nasceu, primeiramente, da necessidade de sistematizar as publicações organizadas a partir das pesquisas realizadas, objetivando a análise e apreciação do conjunto e acesso às mesmas. Além disso, ele levou a um exercício de reflexão sobre a metodologia de trabalho em história da arte, tal como ela se configurou naquele momento e para aquela linha de pesquisa então recém-criada.

Numa consulta à documentação do museu, encontramos apenas um texto de divulgação à imprensa que menciona o convênio assinado entre a UNICAMP e o MASP, datado de 21 de outubro de 1992[1]. O texto fala da cooperação entre as duas entidades para o "desenvolvimento de projetos de interesse artístico, cultural e tecnológico", e fala especificamente do programa de pós-graduação em história da arte do Departamento de História da universidade, cujos estudantes passariam a se beneficiar do uso das estruturas do museu para sua pesquisa – já em andamento.

Quanto aos projetos e atividades culturais previstos no convênio, algumas iniciativas foram realizadas. Dentre elas, a tentativa de fundação de um instituto de história da arte no museu – que conseguiu publicar dois volumes do *Boletim do Instituto de História da Arte do MASP*[2] - e a realização de, pelo menos, uma grande mostra que dava conta de um dos conjuntos mais representativos do museu: a mostra de arte italiana de 1997, envolvendo também obras de outros acervos públicos e coleções privadas brasileiras.

Foi nesse contexto que o Programa de Pós-Graduação em História da Arte e da Cultura do Departamento de História da UNICAMP incentivou os alunos ingressantes a realizar pesquisas em torno de obras do acervo do MASP. Além disso, os professores orientadores do programa[3] haviam conquistado um espaço na grade curricular da Graduação em História, para oferecimento de duas disciplinas de história da arte por semestre, a partir de 1990[4], o que permitiu também o desenvolvimento de uma série de pesquisas em nível de iniciação científica sobre o acervo do museu.

Dentre as dissertações de mestrados desenvolvidas nessa linha de pesquisa, encontramos um total de 9 trabalhos (um não defendido):

- Maria de Fátima Morethy Couto, "Cézanne no MASP", defendida em 1993
- Cristiane Maria Rebello Nascimento, "A *Diana Adormecida* no Museu de Arte de São Paulo: Um Caso de Estatuária Barroca", defendida em 1994
- Ana Gonçalves Magalhães, "Claude Monet: *A Canoa sobre o Epte* e *A Ponte Japonesa sobre o Laguinho das Ninféias em Giverny* do MASP", defendida em 1995
- Pedro de Andrade Alvim, sobre os quadros de Édouard Manet, defendida em 1997
- José Roberto Nociti Filho, "As obras de Jean-Auguste Dominique Ingres no Museu de Arte de São Paulo", defendida também em 1997
- Sandra Daige Antunes Corrêa Hitner, sobre *A Tentação de Santo Antônio* de Jheronimus Bosch, defendida em 1998
- Eugênia Gorini Esmeraldo, "As obras de Édouard Vuillard na coleção do MASP", defendida em 2000
- Maria Antonia Couto da Silva, "As cópias de Veronese por François Boucher do acervo do Museu de Arte de São Paulo", 2003
- Renato Brolezzi, sobre *As Estações Hartman* de Eugène Delacroix

No nível de iniciação científica, temos ainda:
- Maria Cristina Berbara, sobre a iconografia da *Tentação de Santo Antônio* de Bosch, desenvolvida entre 1986 e 1989
- Galia Daniela Cabrera, sobre a *Adoração dos Pastores* de Bartolomeo Passante (ou Bassante), desenvolvida entre 1991 e 1992.

Algumas das dissertações de mestrado desenvolveram-se a partir de projetos de iniciação científica, como foi o caso de meu trabalho, do projeto de Cristiane Nascimento e de Renato Brolezzi.

Finalmente, por conta da iniciativa da criação de um instituto de história da arte no MASP e da publicação de um boletim, alguns artigos sobre obras do museu foram encomendados, dentre os quais:
- Maria Cristina Berbara, sobre o *São Sebastião* do ateliê de Perugino, publicado em 1997.
- Juliana Barone, sobre *A Ressurreição de Cristo* de Rafael, publicado em 1998, no catálogo geral das obras do museu
- Luciano Migliaccio, sobre *A Bacante Adormecida* de Valerio Villareale, publicado em 1997
- Pedro Paulo Funari, sobre a coleção de ânforas do MASP, publicado em 1997
- Eneida Parreira, sobre o processo de restauração do *Cardeal Cristoforo Madruzzo*, publicado em 1997

O acervo do MASP, depois disso, foi e é objeto de algumas pesquisas de pós-graduação na USP. É o caso da minha tese de doutorado, sobre os bronzes de Degas do acervo do museu, defendida junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA, e mais recentemente uma pesquisa sobre a coleção Pirelli de fotografias, da doutoranda Carolina Coelho Soares (ECA-USP).

Depois de quase vinte anos de início de produção das pesquisas do Programa em História da Arte e da Cultura do Departmento de História da UNICAMP, talvez tenhamos condições de olhar para esse conjunto e encontrar alguns pontos em comum na abordagem dos objetos escolhidos, e assim avaliar que procedimento da história da arte estava sendo colocado em prática e que contribuição poderia emergir dali.

O primeiro ponto em comum entre as pesquisas desenvolvidas é o modo de recortar o objeto de estudo: trata-se da eleição de uma ou mais obras de um mesmo artista e o cerne das reflexões apresentadas parte da análise das obras individualmente[5]. Isto é, havia uma ênfase na análise da obra como ponto de partida da reflexão desenvolvida: a pesquisa construía-se e expandia-se, por assim dizer, “de dentro para fora”. Em segundo lugar, é possível dividi-las em duas premissas fundamentais: de um lado, pesquisas que retomavam a fortuna crítica das obras em questão e tentavam contribuir para a bibliografia estrangeira sobre os artistas; de outro, pesquisas que tratavam de questões de atribuição das obras[6].

Outro aspecto importante na organização das pesquisas é a investigação iconográfica, fundamentada no confronto das obras selecionadas com outras obras do mesmo artista, bem como com obras de outros artistas, buscando constituir uma espécie de genealogia do tema representado e fundamentando a argumentação na análise das obras. Isto se reflete sempre pela presença de um anexo de imagens de obras mencionadas no texto, que pode ser entendido quase como que uma versão do texto da pesquisa traduzido em imagens. O último elemento fundamental de constituição da pesquisa é o levantamento

bibliográfico exaustivo sobre os artistas e obras abordados e a busca sistemática por textos-fonte sobre as obras em questão. Em alguns casos, levantou-se ainda o histórico de procedência das obras, histórico de sua exposição e menção na bibliografia do artista.
A atitude dos pesquisadores diante das fontes bibliográficas também parece ter um ponto em comum: o tratamento diferenciado entre aquilo que classicamente chamamos de fontes historiográficas e a bibliografia recente sobre o artista e a obra em questão. Nesse sentido, a fonte historiográfica é a base de comprovação para propor datação das obras, bem como constituir o contexto de realização das mesmas, e seus possíveis encomendantes (quando era o caso).

Assim, como alunos do curso de Pós-Graduação em História da Arte e da Cultura, podemos dizer que fomos formados dentro de uma linhagem precisa da historiografia da arte enquanto disciplina acadêmica: aquela que partia dos estudos warburguianos[7], passando sobretudo pelos escritos de Erwin Panofsky, além de um viés formalista, fundamentado nos preceitos de Heinrich Wöfflin[8].

Num contexto em que os poucos programas de pós-graduação em história da arte do país tomavam por objeto a arte brasileira[9], o programa da UNICAMP propunha algo inteiramente novo, ou seja, abordar um acervo internacional de arte, formado a partir da tradição da arte européia. Desse modo, pesquisadores brasileiros buscavam um diálogo com o campo da História da Arte (com letra maiúscula) e a pesquisa mais tradicional na área: os estudos sobre a tradição clássica da arte. De fato, esta é hoje uma das linhas de pesquisa do programa do Departamento de História, inclusive por conta da aquisição dos microfilmes da biblioteca Cicognara pela biblioteca do IFCH-UNICAMP em 2003.

Assim, a constituição do programa só poderia se dar a partir do acervo do MASP. Afinal, ao fazer as aquisições das obras para o museu, Assis Chateaubriand, com a ajuda de Pietro Maria Bardi, pensava justamente em proporcionar ao país o contato com a grande narrativa da história da arte, construindo um acervo que tinha os principais nomes da arte européia, remetendo com propriedade à evolução das correntes e estilos das épocas.

A questão é que não houve, pelo menos naquele momento, uma preocupação com uma abordagem do acervo considerando-se a história de sua criação e seus reflexos no contexto brasileiro. As pesquisas resultantes estabeleciam, efetivamente, um diálogo direto com a bibliografia internacional, que, por sua vez, não tinha conhecimento algum sobre as circunstâncias de formação do acervo na São Paulo do final dos anos 1940 e início dos anos 1950, ao mesmo tempo em que havia se afastado das obras elas mesmas, por sua distância geográfica. Ou seja, a impressão que se poderia depreender daqui é que essas obras trazidas para o Brasil, e com pelo menos 50 anos de história de exposição e recepção aqui, pareciam não nos pertencer integralmente e, como pesquisadores, nossa angústia refletia-se no fato de buscarmos nos justificar pelos objetos de pesquisa escolhidos – estrangeiros e estranhos ao nosso contexto[10].

Nesse sentido, as pesquisas pareciam corroborar com a primeira idéia de criação desse acervo estrangeiro no Brasil, isto é, de tratar das questões tradicionalmente postas pela grande narrativa da história da arte, a partir da hegemonia da produção européia e a inserção do país no circuito internacional da produção, daí, científica em história da arte. À época da criação do MASP, uma das atividades importantes do museu era justamente a mostra didática de história da arte, em que painéis com quadros explicativos das características dos estilos e tendências dos vários períodos eram dispostos cronologicamente e serviam a introduzir o visitante do museu no universo da arte para melhor apreciação do acervo exposto.

O que ainda não foi tratado diz respeito justamente às dinâmicas que fundamentaram essas iniciativas e ao perfil mesmo do acervo constituído. Em primeiro lugar, o MASP, como se sabe, foi criado num momento em que pelo menos três outras instituições artísticas se concebiam: o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e logo em seguida, a Bienal de São Paulo. No contexto paulistano, o MAM e o MASP chegaram a dividir o mesmo prédio, na rua 7 de abril, e a I Bienal de São Paulo teve sua primeira sede num pavilhão temporariamente construído no antigo Salão de Baile do Trianon, hoje lugar onde se encontra o monumento arquitetônico de Lina Bo Bardi, que abriga o MASP desde 1967. Sabemos também que a criação dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro nasceu, antes de tudo, de uma missão diplomática – se assim podemos dizer -, gerida pelo Museum of Modern Art de Nova York e tendo como figura central o industrial/empresário Nelson Rockefeller. É o momento também em que a recém-criada Organização da Nações Unidas (ONU) inicia uma ação cultural no continente latino-americano e em outros territórios "periféricos" do mundo que tem por objeto uma exposição itinerante de grandes obras da história da arte, por via de reproduções[11].

A opção brasileira foi de constituir acervos internacionais de fato, como é o caso do acervo do MASP. Mas ele nem sempre pode ser usado na construção dessa grande narrativa da história da arte. É verdade que há dois conjuntos aqui que são bastante coesos e que permitem vislumbrar uma trajetória, uma evolução das formas artísticas: a coleção de arte italiana e a coleção de arte francesa. No caso da primeira, é possível acompanhar as transformações pela qual a pintura, sobretudo, passa entre o final do período medieval, o Renascimento e o Barroco. Já a coleção de arte francesa reflete toda a trajetória, novamente, da pintura daquele país do século XVII (com Poussin e Boucher) até o advento da arte moderna, com uma coleção primorosa de pintura impressionista. Entretanto, ao analisarmos as obras de cada artista presente no acervo individualmente, veremos que essa narrativa, de fato, não se constitui. Os dois Monets do museu, por exemplo, são obras distantes entre si e de um período em que o artista superou sua fase impressionista por excelência; os quadros que compõem *As Estações Hartman* de Eugène Delacroix também são obras tardias e inacabadas; os dois retratos, por assim dizer, religiosos de Ingres constituem uma produção menos conhecida do artista (sempre do ponto de vista

dessa grande narrativa da história da arte); a *Diana Adormecida*, depois atribuída a Giuseppe Mazzuoli, foi adquirida junto com um sarcófago romano do século II, sobre o qual se encontrava exposta no Palácio Barberini, em Roma. Em outros momentos, o acervo parece ser emblemático da grande narrativa da história da arte, a exemplo de uma divisão equilibrada entre florentinos e venezianos dos séculos XV e XVI, ou da vertente classicista do Barroco francês e italiano.

No caso de Monet – que é sobre o qual eu poderia falar com maior propriedade -, a *Canoa sobre o Epte* havia sido exposta na Bienal de Veneza de 1947 e foi adquirida pelo museu em 1949. Já os bronzes de Degas, que haviam emergido nos mercados europeu e norte-americano nos anos 1940, são comprados pelo museu em 1951. Em 1954, ano em que chegam ao Brasil, o ambiente artístico norte-americano está maravilhado com a redescoberta dos originais do artista em cera. Ou seja, essas aquisições não se guiaram apenas pelo que havia disponível no mercado, mas, sobretudo, por um gosto, baseado num determinado contexto ainda a ser devidamente investigado.

O último indício de que as obras reunidas nesse acervo poderiam gerar leituras outras, divergentes talvez de uma narrativa tradicional da história da arte, diz respeito ao modo como eram expostas, primeiro na sede do museu à rua 7 de Abril[12] e de 1967 até 1997, no edifício da Avenida Paulista. O Brasil, que era na década de 1950, um país sem tradição de museus de arte, ganhava um acervo apresentado aos olhos dos visitantes dentro de um espaço expositivo que nada tinha de semelhante com as instituições mais tradicionais da Europa, e ensaiava apresentar a coleção a partir de perspectivas críticas inteiramente novas, como era o caso das teses estruturalistas que levaram Lina Bo Bardi a conceber a galeria de exposição do segundo andar do prédio do museu na Paulista. É, no mínimo curioso, pensar que ali as obras estavam dispostas cronologicamente, dentro da perspectiva de uma narrativa tradicional da história da arte, e que ao mesmo tempo pareciam refletir já o espírito crítico que leva André Malraux, naqueles anos 1960, a elaborar sua tese do museu imaginário. Finalmente, estamos todos cansados de repetir que gerações de artistas brasileiros se formaram freqüentando esse acervo, dentre outros.

Gostaria de encerrar dizendo que aquele primeiro passo dado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte e da Cultura do Departamento de História da UNICAMP foi fundamental para lançar as bases do conhecimento sobre o acervo do MASP e permitir que o tomemos, efetivamente, como nosso.

---

[1] "MASP e UNICAMP assinam convênio", texto de divulgação à imprensa, em papel timbrado do MASP, arquivo do museu, biblioteca.

[2] O primeiro número do boletim constituiu-se do catálogo da exposição *Arte Italiana em Coleções Brasileiras, 1250-1950*, out/dez 1996, com curadoria do prof. Luiz Marques, então curador-chefe do museu. O segundo e último número foi publicado em maio de 1997 (no. 1, jan/abr 1997) e contemplava uma série de textos sobre obras do acervo

do museu. De fato, as Seções I e III do boletim deveriam servir para a publicação de pesquisas em torno do acervo do museu, tanto do ponto de vista critico-historiográfico como também da conservação e museologia/museografia.

[3] Prof. Dr. Jorge Coli, Prof. Dr. Luiz Marques e Prof. Dr. Nelson Aguilar.

[4] Na estrutura curricular do curso de Graduação em História da UNICAMP, estava prevista a oferta de sete disciplinas por semestre intituladas "Tópicos em História" como optativas para os alunos. A Graduação em História era composta de um número de créditos que obrigatoriamente deveriam ser realizados nessas disciplinas. Tais disciplinas contemplavam as linhas de pesquisa em nível de Pós-Graduação do departamento, nas áreas de História da Arte, História Social, História Cultural, e Política, Memória e Cidade.

[5] Em geral, a estrutura das dissertações de mestrado reflete tal procedimento, na medida em que os capítulos organizam-se a partir das obras selecionadas. É assim no caso das dissertações de Maria de Fátima Morethy Couto, sobre os quadros de Cézanne do museu; da minha dissertação de mestrado sobre os Monets; da dissertação de José Roberto Nociti Filho, sobre os quadros de Ingres; e da dissertação de Eugênia Gorini Esmeraldo, sobre os Vuillards do museu.

[6] Veja-se, por exemplo, a dissertação de Cristiane Rebello Nascimento, que questionou a atribuição da *Diana Adormecida* a Bernini, por Pietro Maria Bardi, e propôs uma nova atribuição.

[7] A idéia mesmo de intitular o programa de pós-graduação em história da arte como "História da Arte e da Cultura" refletia tal visão.

[8] Seus *Conceitos Fundamentais de História da Arte* faziam parte da bibliografia de referência para o exame de ingresso no programa.

[9] Naquele momento, sobretudo, era possível perceber pelo menos três linhas de pesquisa neste assunto: barroco no Brasil, século XIX e a produção da Academia Imperial e depois Escola Nacional de Belas Artes, e o modernismo no Brasil.

[10] Em seu recente artigo "A *Amazona* e as *Banhistas* do MASP: a fabricação do motivo em duas pinturas de Manet", *Revista VIS* (UnB), v. 4, p. 107-123, 2005, Pedro de Andrade Alvim trata dessa questão na parte introdutória e seu argumento, daí, fundamenta-se no fato de Manet ter sido uma possível influência/referência do pintor paulista José Ferraz de Almeida Júnior, por via da produção de outros dois artistas francês com quem o brasileiro teria tido contato.

[11] Veja-se, por exemplo, o acervo de reproduções de grandes obras da pintura, comprado pela Universidad San Marcos, de Lima, no Peru, para a formação de seus alunos do curso de artes plásticas. Em 2001, o artista peruano Fernando Bryce concebeu sua *Visión de la pintura occidental* com este acervo de reproduções e um conjunto de cartas para justamente colocar em questão o contexto em que tal acervo se constituiu e que idéia de arte e de história da arte estava por trás de tal iniciativa. Cf. também comunicação realizada pelo Prof. Dr. Paulo Knauss, do Departamento de História da UFF, "Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial", apresentada no Simpósio Internacional "Crise da Imagem ou Crise das Teorias?", Instituto Goethe, São Paulo, 26 a 29 de agosto de 2008.

[12] Cf. Zuleika Schincariol, "Através do espaço: o MASP na 7 de abril", 2000 [dissertação de mestrado não publicada, FAU-USP].

Uma análise sobre a política artística e cultural do Masp entre 1950 e 1960

Carolina Soares

Doutoranda em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

As considerações aqui apresentadas percorrem questionamentos cujo intuito é a busca por um corpo teórico e investigativo mais coeso, a partir do qual seja possível uma abordagem histórica e crítica sobre o processo de institucionalização das atividades do Museu de Arte de São Paulo. Parte-se da hipótese do Masp ter assumido o papel de inovar o cenário artístico paulista por meio de ações didáticas que se utilizavam da imagem fotográfica como principal instrumento. Seguindo uma dinâmica metodológica principalmente pautada na análise dos escritos de Pietro Maria Bardi, essa pesquisa objetiva situar, no contexto dos anos de 1950/60, a discussão a respeito da fundação do Museu e as implicações políticas e culturais das atividades expositivas e educacionais ali promovidas.

Museu; Fotografia; Arte.

It is examined issues with the aim of identifying a more cohesive theoretical and investigative background which allows a historical and critical approach about the institutionalization process of the activities performed by the Museu de Arte de São Paulo. It is hypothesized that Masp has assumed the role of innovating the artistic scenario of São Paulo by means of didactic actions whose main tool is the photographic image. Following a methodology based mainly on an analysis of the Pietro Maria Bardi' works, this research aims to contextualize the discussion about the foundation of the Museum and its political and cultural implications derived from its exhibitions and educational activities in the 1950's and 60's.

Museum; Photography; Art.

A pesquisadora Renata Motta, que discutiu em seu mestrado as mostras periódicas do Museu de Arte de São Paulo (Masp), em uma das passagens de seu texto define as ações de Pietro Maria Bardi e de Lina Bo Bardi como "Realizações intensas num país onde tudo era possível"[1]. Essa frase-síntese chama a atenção por trazer em si uma espécie de diagnóstico de uma realidade local permissiva, supostamente isenta de bases políticas e culturais fortalecidas. Parece não suscitar uma discussão mais ampla, que localize, no contexto brasileiro, o surgimento do Masp e das ações nele desenvolvidas.

O motivo de escolher essa frase como mola propulsora para o debate aqui proposto está relacionado à ideia intrínseca de 'tudo ser possível' no cenário artístico e cultural brasileiro, e mais especificamente paulistano, entre os anos de 1950 e de 1960. A questão que se coloca é a de pensar alguns aspectos de causa e de efeito na existência desse campo em aberto cujo desenvolvimento será analisado a partir da política em torno da criação do Masp em paralelo ao empenho de forças reunidas para uma entificação do nacional[2].

Ora, o que de fato levaria a crer na formação de um campo de possibilidades sócio-político e cultural sem barreiras a priori? Ou melhor, no 'tudo ser possível' não estaria aí já posta uma predeterminação de cunho ide-

ológico voltado a um debate em termos mais flexíveis sobre a modernização brasileira? Qual seria a base de consolidação para as instituições de arte no país?

As respostas para tais questões tornam-se bastante complexas quando a discussão é centrada no processo que se propõe legitimar uma instituição artística figurada pelo Museu de Arte de São Paulo. Aqui, para a compreensão do tornar-se legítimo não se deve tomar como ponto de partida a ideia de uma tradição museológica consolidada no país. Pelo contrário. Ao invés de ser resultado de um adensamento cultural e histórico, defende-se que o reconhecimento do Masp esteja imbuído pelo ímpeto eufórico produzido por uma política nacionalista cuja influência podia ser sentida em várias instâncias da sociedade. A crença no avanço industrial e na conseqüente modernização da vida sócio-cultural parecia então suficiente para aceitação do 'novo', empreendido por Assis Chateaubriand. Nesse caso, a própria noção do 'novo' não pode ser desvinculada de um pensamento moderno que, naquele momento vivido pelo país, era discutido em termos de um programa nacional populista voltado principalmente para a industrialização.

Essa atitude de criar formas para dar a ver a modernidade, parece coadunar com um período analisado por Antonio Candido como de "rotinização do modernismo". O crítico define principalmente o decênio de 1930 como o momento em que o excepcional se torna usual tendo em vista a imbricação dos problemas da cultura no conjunto da vida social.[3] Trata-se de um momento em que o projeto moderno visa não apenas a difusão de seus princípios, mais ainda o desenvolvimento da crítica e o início de uma fase pública apoiada em instituições culturais e educacionais.[4]

A ideia, então defendida por Candido, parece encontrar campo favorável ainda nos anos de 1950, momento em que se pretende a "rotinização" de uma determinada arte moderna por via das instituições museológicas. Era a aposta na atualização do meio artístico local e sua internacionalização. Nesse sentido, a política do Masp investia em modelos europeu e norte-americano para consolidar-se. A atitude institucional pode ser entendida como retardatária diante de contextos internacionais dominantes, porém parece surgir pela vontade de se criar uma tradição e, ao mesmo tempo, um conseqüente desligamento em relação a ela.

O Masp surgia como o 'novo' quando tudo era supostamente 'novo' no campo institucional. Contudo, não houve qualquer efeito de choque mesmo por não pretender questionar os cânones modernos que vinham sendo estabelecidos desde a década de 1930. Buscava-se a consolidação de um acervo e de uma política artística e cultural pautados em questões de um modernismo que não lidava mais com o transitório, o efêmero, mas sim com a permanência de valores que a história tratava de eternizar. Isso faz sentido quando Pietro Maria Bardi constituía a coleção do Museu principalmente a partir de obras modernas do início do século 20. E a matriz das primeiras exposições didáticas viria a ser a reprodução fotográfica de imagens geradas por uma história antiga da arte no ocidente devidamente consolidada.

Para tentar compreender essas questões, serão tomados como fonte de investigação os textos publicados na *Revista Habitat*, criada em 1950 e editada, em seu início, por Lina Bo Bardi[5]. Tendo sido lançada três anos após a inauguração do Masp, a *Revista* traz análises sobre o programa do Museu e que, portanto, a transforma em uma importante ferramenta de consolidação dos ideais de Pietro Maria Bardi. Toda a sua organização era pensada para afirmar e complementar a política cultural do Masp. A *Revista* torna-se, portanto, um mecanismo por meio do qual é permitido ao público acesso as definições museológica e museográfica seguidas pelo Museu.

Por meio desta leitura, percebe-se, por exemplo, as bases argumentativas para as atitudes de Bardi que, naquele período da década de 1950, estabeleciam diálogos com premissas internacionais centradas na aproximação entre público e museus. A estratégia era voltar-se para um potencial educativo da instituição museológica, tendo como modelos a Itália e os Estados Unidos. Em relação ao primeiro, encontrava referência na figura do estudioso Franco Albini, um dos defensores dos museus italianos no pós-Segunda Guerra, para quem as obras de artes se tornavam acessíveis a todos e seu potencial educativo e o aproveitamento de seus valores espirituais tornavam-se um bem coletivo. A *Revista Habitat* n°15, de 1954, publica na íntegra uma conferência de Albini proferida no congresso da Icom, naquele mesmo ano, em Gênova. Explica:

> No quadro cultural do após guerra, a finalidade do museu é a de fazer compreender ao visitante, que as obras que êle admira, antigas e modernas, pertencem à sua cultura, à atualidade da sua vida; que a tradição é um fenômeno vivo, que se renova, que continua no presente graças aos artistas modernos criadores de tradições; que os problemas de coerência entre arte e sociedade continuam em cada época e que a arte é a expressão de uma civilização harmônica, seja em ato ou em potência. E assim a arquitetura procura "ambientar o público", se assim pode-se dizer, invés de ambientar a obra de arte. (*sic*)

As ideias apresentadas por Albini vão ao encontro daquelas expostas por Bardi para o Masp, que também compreende o museu como lugar educativo. É o que aponta em texto de 1951 publicado na *Revista Habitat* n°04:

> É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização. O que não pode acontecer nos museus como eles são concebidos hoje em dia, em edifícios adaptados de modo fortuito, com iluminação ruim, sem vida.

Ambos os críticos defendem a ideia de museu enquanto uma instituição orgânica com

forte caráter instrutivo. Esta questão estará presente também no segundo modelo adotado por Pietro Maria Bardi: os Estados Unidos tomando como exemplo o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A presença de Nelson A. Rockefeller, então diretor daquele museu, na inauguração do Masp era sintomática do vinculo ideológico e programático que se estabelecia com a instituição norte-americana. Em seu discurso, Rockefeller ressaltava as semelhanças entre os propósitos das duas instituições, defendia a arte moderna e rejeitava a possibilidade de uma arte subversiva e não-Americana. Questões que foram levadas a cabo pelo Masp. Um exemplo é o n° 08 da *Revista Habitat* em cuja matéria dedicada aos museus norte-americanos é ressaltado o caráter inovador dos Estados Unidos no que tange a uma concepção de museu como instrumento de educação pública, voltado para complexas atividades didáticas, expressivas, comunicativas.

O ponto a ser destacado é que ambos os exemplos, tanto o italiano quanto o norte-americano, apresentavam uma ideia de história da arte consolidada a partir de critérios específicos que fundamentava o intuito de renovação dos museus e de todo o debate em torno da função e da importância da arte. No caso brasileiro dos anos de 1950, a situação mostrava-se de modo diferente. O Masp era um dos primeiros museus de arte do país, o modernismo de 1922 estava ainda em vias de institucionalização, o campo do ensino de arte era rarefeito e as discussões críticas conjeturais.

Nesse contexto, o que significava estruturar uma instituição já partindo de uma ideia de 'renovação' sem ter, no entanto, um referencial anterior a ser superado? É aqui onde me parece surgir a compreensão sobre o "tudo ser possível", pois é uma ideia relacionada a determinadas atitudes que se fazem deslocadas de uma história e de um contexto local já posto. Cria-se, então um falso ineditismo, prevalecendo uma valorização de algo que se impõe como 'novo'.

Tendo em vista a ideia de novidade, a aceitação dos projetos do Masp se dará sem resistências dado o fato de serem a favor do desenvolvimento do meio artístico e cultural local. No edital do n° 01 da *Revista Habitat*, logo na primeira frase já se colocava o ineditismo de uma história da arte no Brasil: "A história das artes no Brasil continua ainda em grande parte inédita; por enquanto não passa de uma crônica contemporânea que progride com surpreendente celeridade".

Esta afirmativa tenta explicar ao leitor a proposta da *Revista* (e do próprio Masp) em "[...] fundir os tempos numa só época, sem a baliza das classificações, dividindo o antigo do assim chamado moderno". Esta política parece autorizar tanto ao espaço museológico quanto às páginas da revista reunir "[...] a pintura, a escultura, as artes decorativas em seus vários setores ligados à madeira, à cerâmica, ao vidro, aos metais, às artes de reprodução e impressão, e a todas as demais atividades costumeiras da vida de cada dia".

Pietro Maria Bardi definia seu projeto enquanto pioneiro na formação de um público

para artes. Era idealizado como uma espécie de grau zero a uma política artística e cultural paulistana voltada para uma ampla educação artística. Ou seja, tinha-se como pressuposto uma necessidade de informar o público visitante, tanto para uma história da arte ocidental como também para a valorização do artesanato e da cultura popular do país. Naquele momento inicial, as ações desenvolvidas no Museu, principalmente aquelas expositivas, traziam um forte apelo didático, propondo, de modo dicotômico, que o público visitante assimilasse referências, sobretudo, européias sem, no entanto, deixar de lado o artesanato brasileiro que para ele estava esquecido.

As primeiras mostras didáticas são ações exemplares para compreender tal iniciativa. Por meio do uso predominante de reproduções fotográficas, pretendia-se a divulgação não apenas de obras de arte como também de todos os "tipos de produção da criatividade humana". Os painéis com fotografias diversificadas de obras de arte e de objetos populares e cotidianos buscavam informar sobre determinados períodos da história. No Boletim n° 04 do "Museu de Arte de SP", de 1954, Bardi reforçava a ideia que se fazia presente em suas ações até aquele momento:

> [...] estou convicto da sabedoria de oferecer aos visitantes, oportunidades para o profundo conhecimento das grandes artes do passado, como um elemento essencial à sua satisfação e compreensão das artes do presente. [...]. O homem revela melhor sua humanidade, quando aproveita o seu passado, incorporando suas ricas realizações, no pensamento e ações modernos. Esta é a marca do homem culto.

Porém, de que modo seria possível oferecer tais ensinamentos sobre as grandes obras do passado tendo em vista a conjuntura institucional local do final dos anos de 1940? Talvez desta pergunta tenha surgido o entusiasmo em torno das mostras didáticas, pois nelas Pietro Maria Bardi encontrara um modo de concretizar algo que estaria na base de todo o projeto por ele idealizado, o de tornar culto o público visitante.

Naquele contexto, encontrava na ideia de um museu multidisciplinar – a abrigar diversas manifestações artísticas e culturais - uma forma de driblar as dificuldades institucionais do meio paulistano. Em decorrência da falta de verba e de acervo, idealiza o Masp como uma espécie de *museu-não-museu*. Ou seja, um museu que se diferenciaria de todas as experiências que acumulara como galerista na Itália e se tornaria um lugar onde teriam espaço tanto as artes clássicas tradicionais como também aquelas mais vulgares, como a fotografia. E mais, teriam ainda lugar as reproduções fotográficas de obras de arte que viriam a constituir as mostras denominadas como didáticas.[6]

As mostras didáticas assumiam, portanto, uma dupla tarefa: instruir o público visitante e preencher as lacunas do acervo. A fotografia viria a ser o meio mais prático e acessível para tal proposta. Não se problematizava de que modo a transformação dos objetos em

imagem fotográfica retiravam as especificidades de toda e qualquer coisa reproduzida, pasteurizando-na. Nesse sentido, é necessário não perder de vista a dimensão do programa educativo proposto pelo Masp que se dava como que a contrapelo, pois é um Museu que surge sem acervo. Daí ver nas reproduções fotográficas uma alternativa para se lidar com um meio institucional que vicejava a partir de idiossincrasias locais desenvolvidas à margem dos grandes centros.

Nas mostras, as fotografias dos objetos, fossem eles arte ou artesanato, eram justapostas para contextualizar o desenvolvimento das sociedades e do fazer humano. A explanação didática ocorria a partir das comparações entre as imagens. Este critério é seguido também pela *Habitat*, mantendo assim uma uniformidade no formato das ações do Museu. Como exemplo, uma das páginas da edição n° 01 é diagramada com duas fotografias criando relações comparativas entre elas: uma imagem traz redes utilizadas pelos passageiros de barcos populares principalmente na região norte do país; e a outra traz cadeiras desenhadas por Lina Bo Bardi, cujo design remete à rede. Repete-se ainda a aproximação entre algo tido como artesanal com o artístico.

A ideia, segundo Bardi, era oferecer periodicamente aos seus freqüentadores um convite ao estudo e à meditação, "[...] um redescobrimento do passado, daquilo que constitui o esteio da nossa dignidade, a síntese de nós mesmos. A humanidade de hoje é a última conseqüência da história do passado".[7] Nesta explicação está uma espécie de lógica que acompanhará quase todas as atividades didáticas e expositivas desenvolvidas naquele período no Masp. O acesso ao passado para a compreensão do presente está na base do pensamento de Bardi, o que vale para todos os objetos de forma indistinta: seja um objeto de arte ou de uso cotidiano, o conhecimento sobre sua trajetória histórica torna-se, assim, fundamental para seu entendimento no presente.

As experiências didáticas têm, no entanto, curta duração. Esse pode ser um índice de uma política educacional que se torna audaciosa para um contexto ainda incipiente no ensino da arte, mas que por isso mesmo não consegue se sustentar. Pietro Maria Bardi é alguém central para todas as diretrizes do Museu, o que lhes atribui um caráter personalista. É certo que, a partir de seu afastamento da diretoria do Masp, há um distanciamento da órbita didática inaugural das primeiras mostras e cursos. Esta constatação leva a pensar essas atividades como propostas pontuais que se esgotaram na figura de seu idealizador.

Se feita uma análise retrospectiva da história do Museu, por um percurso trilhado por Bardi, enquanto diretor daquela instituição, talvez seja possível perceber na política desenvolvida em torno da fotografia uma das únicas a consolidar-se.[8] A presença do meio está datada não apenas a partir de seu uso instrumental pelas mostras didáticas como também por sua participação em mostras individuais ou coletivas que compreendiam a imagem fotográfica enquanto resultado de uma subjetividade. Em 1947, ano de inaugu-

ração do Museu, estão registradas ambas as atividades: uma didática sobre a História da Arte e outra individual do fotógrafo Thomaz Farkas.

Esse dado traz um interesse sobre o modo que se deu a própria instituição do meio pelo contexto local. Ora, um breve revisionismo da história da fotografia, seja ela italiana ou norte-americana, modelos adotados pelo Masp, revela uma acirrada discussão sobre as potencialidades do caráter artístico da imagem fotográfica antes de sua entrada em um museu, lugar por excelência das artes legítimas. O que, então, permitiria a Bardi aceitá-la sem debates ou controvérsias logo naquele que seria um dos primeiros museus do país? Retomo uma das hipóteses levantadas anteriormente para pensar se não seria exatamente a ideia de novidade que autorizaria as mais diversas ações implementadas por Bardi.

Não é possível desconsiderar que, na década de 1940, a fotografia já se encontrava legitimada pelo MoMA de Nova York, por exemplo, o que daria respaldo ao Masp por se tratar de um dos modelos por ele adotado. Além do mais, o museu norte-americano também promovia mostras didáticas com reproduções fotográficas. Desse modo, pensar o empreendimento museológico brasileiro a partir da ideia de 'novo' acabe por trazer uma compreensão do meio artístico local enquanto retardatário, não considerando determinadas idiossincrasias de seu contexto histórico.

---

[1] MOTTA, Renata Vieira. *O Masp em exposição: mostras periódicas na Sete de Abril*. Dissertação de mestrado defendida na FAU/USP, São Paulo, 2003, p.49.

[2] SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 51-53.

[3] CANDIDO, Antonio in DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*, São Paulo: Hucitec, 1976, p.13-14.

[4] Ver CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p.15.

[5] No número 04 da *Habitat*, de janeiro-fevereiro de 1954, junto ao anúncio de que a revista passa de trimestral a bimestral, é informado aos leitores que a direção será também de Pietro Maria Bardi, além de Lina Bo. Porém, no número seguinte, de março-abril de 1954, ao contrário, há a notícia da renuncia dos dois diretores que se declaram muito empenhados com a programação do Masp. Flávio Motta assume, então, a direção da revista.

[6] Na inauguração do Masp, aconteceram três exposições: uma mostra didática sobre História da Arte; uma exposição de Candido Portinari e outra de Ernesto de Fiori. De Portinari foi exibida a série Bíblica na época pertencente à coleção de Assis Chateaubriand.

[7] O trecho extraído do texto escrito por Bardi foi apresentado na 'primeira prancha – Pré-História e Povos Primitivos' da Terceira Exposição Didática realizada no Masp, em 1948. O texto pertence ao arquivo da Biblioteca do Museu.

[8] Desde 1991, o Museu mantém, de modo sistemático, a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, composta por um Conselho Deliberativo que se compromete com aquisições anuais. Esse dado torna-se relevante quando não se tem hoje uma política regular de aquisição de obras pelo Masp. Na década de 1980, quando Bardi se desliga da diretoria, as atividades didáticas, principalmente aquelas expositivas, também deixam de acontecer, permanecendo apenas alguns cursos de História da Arte. Não foi localizado o folder da exposição de Thomas Farkaz.

Museu, salões e a arte regional: modos de comunicar um acervo público

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Doutorando - UnB

O presente estudo procurou compreender a política de visibilidade que o Museu de Arte de Brasília (MAB) conferiu a parte de seu acervo, proveniente de salões de arte ocorridos nas cidades-satélites do Distrito Federal, entre 1978 e 1984. Tal coleção foi herdada da Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF), pelo museu em 1985 juntamente com outras obras de arte provenientes de outras formas de aquisição. O problema que tal pesquisa histórica indicou foi o lento abandono das obras provenientes daqueles salões no que tange a uma política de visibilidade institucional.

Salões de arte; arte popular; acervos públicos.

This study sought to understand the visibility policy, which the Brasília Art Museum (MAB) conferred to part of its collection, from art exhibitions in the Federal District satellite cities, between 1978 and 1984. This collection was inherited by the museum in 1985 from the Federal District Cultural Foundation (FCDF), together with other works of art from other acquisition sources. The slow abandon of works of art from those exhibitions following an institutional visibility policy was the problem that this study indicated.

Art exhibitions; popular art; public collections.

O salão para o museu de arte tem sido um elemento determinante na constituição de uma política aquisitiva pretensamente referendada por conjuntos heterogêneos de jurados que combinavam, com muita tensão, o sistema nacional de circulação da arte e a produção local. A escolha do salão como organizador da memória do museu dava-se no solo da importância que esse havia adquirido. Além disso, em meio a ataques, não faltaram defensores do evento-instituição. Icleia Cattani chama atenção para o fato de que os:

> salões surgiram quase ao mesmo tempo em que os museus de arte, instituições teoricamente neutras e acessíveis a todos, marcados pela sacralização de seu espaço físico, continente de um "patrimônio comum a todos", que são as obras de arte. A analise de uma instituição é complementar à outra." [1]

Cattani faz uma análise correta e, aparentemente, sarcástica da relação entre museus e salões, sobretudo no que se refere a uma história museal européia. Naturalmente utilizo sua citação de maneira a designar um processo extenso e contraditório. Não obstante, esse sistema não tardou a cindir-se frente à ascensão da arte moderna.

Modernos e contemporâneos produziram eles mesmos projetos narrativos que estavam menos preocupados com a manutenção daquelas instituições. Para eles, a escola torna-se, em boa medida, obsoleta, o salão, cini-

camente “indesejado”, e o museu, um espaço de desconfianças. Artistas, cada vez mais, passam a não precisar de uma *história da arte* enquanto aquelas instituições apostaram sua legitimidade nela. Os artistas, sobretudo após a Segunda Guerra, acentuam gradativamente seu deslocamento para a fora daquela “cadeia”. Cabe-lhes mais conhecer sobre o trânsito de uma cidade, as formas de consumo de um produto, o funcionamento de uma mídia que visitar museus, concorrer em salões e impressionar um professor. Aquelas instituições passam de formuladoras de uma ordem para “sujeitos” institucionais que ainda tentam manter-se no jogo das determinações da arte atual.

Um exemplo atípico das manobras da importância dos salões para a visibilidade dos acervos e dos museus de arte moderna e contemporânea está em Brasília na forma de seu único museu exclusivamente dedicado às artes visuais: o Museu de Arte de Brasília (MAB) inaugurado em 1985.

A coleção do MAB foi iniciada com os Salões de Arte Moderna de Brasília – 1964 a 1968 – e outros eventos que outrora foram menos importantes para a cena nacional, a coleção transmitida ao museu era administrada pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Dos catálogos analisados, esse é o que mais se preocupa em circunscrever a história da coleção e estabelecer uma condução técnica para futuras contribuições e aquisições do museu, no sentido de insinuar uma política aquisitiva ativa.

O principal texto do catálogo, “O MAB e o seu Programa”, leva a assinatura do museólogo João Evangelista de Andrade Filho [2] e vai além de desenhar, com traços rápidos, uma genealogia geral da coleção a partir de seus doadores e propositores, como também indica problemas como a diversidade qualitativa que o museu teria de enfrentar frente a um legado que não havia controlado e que teria de dotar de sentido.

Estamos na seara entre o ambiente local e os valores exógenos, com uma mudança crucial: Brasília era uma criação, cuja identidade movia-se entre uma multiplicidade de “híbridos” reunidos e que formavam um amálgama difícil de mensurar a partir de fenômenos culturais isolados, numa “sobrecarga de identidades”. Tal especificidade cultural, inédita na história brasileira, trouxe para as discussões “temporalidades” artísticas diferentes, provenientes de todo o país, algo que explica, em parte, a dificuldade da própria escolha de um projeto museal de arte para a capital [3].

Mesmo a coleção do MAB, circunscrita no texto de Andrade Filho, instaura uma diversidade tão grande de propósitos e de direções que a aproximação desse “acervo” (internacional, nacional e regional) exige a indicação de alguns processos de mediação, de tradução e de coordenação constituídos desde os anos 60, primórdios da reunião das obras que terminaram sob a tutela da instituição inaugurada em meados dos anos 80.

O museólogo me auxilia, ao indicar o solo em que seu texto move-se. O museu havia

escolhido, naquele documento, representar-se como tributário de várias ações produzidas pelo Estado. Tal representação, todavia, não excluiu uma autocrítica, ao lamentar o caráter informe da coleção. Nas décadas anteriores à fundação do museu, diferentes instituições (FCDF, Ministérios das Relações Exteriores, Educação e Cultura, Fundação Bienal de São Paulo, embaixadas da Grã-Bratanha, França e dos Estados Unidos, só para citar as mais visíveis) empenharam-se na constituição daquela coleção; instituições que, entretanto, por diferentes vias, não tinham sido bem-sucedidas em constituir um museu que a recebesse. Diferentes modos de "administrar" desejos, em diferentes "territórios", só poderiam ter criado uma coleção informe com tal variedade.

Da mesma forma, o texto de Andrade Filho afasta-se do ambiente político em que tal coleção havia sido gerada para afiná-la com o discurso vigente na época: "o museu está em condições de mudar a ordem e tornar-se democrático." [4]. Sensibilidade com o importante momento político em que estava sendo gerado o museu: a redemocratização política do país.

Ao mesmo tempo, há no texto elementos ambíguos. Ao declarar, inicialmente, que o MAB estava para uma perspectiva nacional: "Considerando Brasília capital consolidada da Nação em 1985, poder-se-ia traçar o perfil real desejável do seu museu de arte" [5]. Um perfil que tendesse a colecionar a arte produzida em todo o país. Todavia, ambição nacional com uma coleção predominante local logo fez Andrade Filho esboçar o contraponto, na medida em que, para ele, o que interessava ao freqüentador de um museu era o "desejo de se conhecer, através dele [museu], a identidade do local ou da região." [6].

Assim, as primeiras indicações de onde provinha a coleção recaíam sobre doações-pagamento produzidas pela corriqueira prática de se pagar pelo espaço cedido com a "doação" de uma obra exposta. Nesse ponto, ele ressalta que, além das doações de artistas nacionais, a FCDF recebeu doações de artistas estrangeiros, uma vez que abrigou inúmeras mostras produzidas ou patrocinadas pelas embaixadas localizadas na capital.

Depois, Andrade Filho menciona que os salões ocuparam um importante papel na definição da coleção do MAB. O mais importante deles para a engenharia de prestígio do MAB até 1985 foi o Salão de Arte Moderna de Brasília, cuja primeira edição realizou-se em 1964, tendo apenas outras três versões. O SAMB foi uma instituição ambiciosa, que pretendia transformar-se no mais importante evento do gênero, rivalizando com seus pares, o nacional e o paulista. É sintomático de sua curta história o fato de que, quando surgiu naquele cenário incerto de uma capital recém-inaugurada, o salão escolheu para si uma vocação "moderna" e não um desdobramento contemporâneo.

Todos os salões estudados mostraram-se convulsionados desde o fim do modelo das Belas Artes [7]. O IV SAMB, em 1967, não foi diferente de tantos outros casos, mas marcou a história graças a um porco empalhado, enviado ao júri pelo então jovem artista Nelson

Leirner. A inscrição de *O porco empalhado*, como explica o artista, tinha uma finalidade provocativa e visava, de modo confesso, ser recusado pelo júri. Contudo, o corpo jurado, chefiado por ninguém menos que Mário Pedrosa, aceitou-o, fazendo com que o artista indagasse, em artigo publicado pelo Jornal da Tarde de São Paulo, sobre quais os critérios adotados pelos jurados para incluí-lo.

O SAMB não legou mais que duas dezenas de obras ao museu, enquanto o número de obras provenientes de salões que foram organizados a partir dos anos 70 nas periferias satélites ao Plano Piloto é sensivelmente superior. No catálogo inaugural, Andrade Filho declara de modo enfático que: "diga-se de passagem que esses Salões das Cidades-Satélites, como o espírito integrador que os informa, representam o maior êxito da política cultural do DF, no que se refere às artes plásticas." [8]. Contudo, pelas limitações do texto, o museólogo não se detém no assunto. Deixemos por hora a análise textual e percorramos aquilo que o texto omite.

Em apenas cinco dias de setembro de 1984, a FCDF apresentou em sua galeria uma mostra com seu acervo. Não estavam nessa exposição as obras de Aldemir Martins, Samson Flexor, Lothar Charoux ou Thomaz Ianelli. Nenhum nome "reconhecido" da cena artística nacional; antes estava presente uma seleção dos artistas locais, com poucas exceções (sobretudo na gravura). 85 artistas que eram, em sua maioria, identificados por dois aspectos predominantes: rotulados de "primitivos" (ou *naïfs*) e/ou vinham de premiações realizadas nos Salões das Cidades-Satélites.

O mais longevo desses salões foi o SAPCS (Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites), realizado entre 1978 e 1984. Da primeira edição participaram artistas representantes das cidades de Sobradinho, Taguatinga, Núcleo Bandeirante, Ceilândia, Cruzeiro, Planaltina, Guará e Brazlândia, e foram premiados doze trabalhos; a breve leitura dos títulos dessas obras já insinua o vocabulário estético empregado. O salão executava a "legislação" de seus congêneres mais conhecidos: jurados, selecionados, premiados, mencionados e, nesse caso, o voto popular, as chamadas "menções públicas", o que demonstra bem a dimensão do caráter popular almejado. Os prêmios eram "outorgados a título de aquisição", e as obras premiadas foram incorporadas à coleção da FCDF. Para as demais obras, as mostras obedeciam ao senso das exposições comerciais, onde qualquer visitante poderia encontrar o preço, afixado ao lado da obra ou numa tabela anexa gerida pela Fundação [9].

Sobre o salão pesou um controle e uma tutela exercida, sobretudo, na composição do corpo jurado. Eram, em sua provocativa maioria, profissionais ligados aos gestores públicos com intenções artísticas ou a artistas com carreiras administrativas, algumas vezes com exceções dedicadas. Não raro encontraremos os professores de artes dos premiados dentro do júri, como José Augusto Xavier e Grace Maria Freitas [10], jurados no V SAPCS, em 1982, justamente o primeiro que concedeu bolsas de estudo a quatro artistas.

A escolha estritamente local e "oficiosa" do júri é visível no resultado das premiações quando confrontamos as listas dos premiados. O número de recorrências nas premiações criou a seu modo uma "elite" dos salões. A recorrência deve ter causado algum tipo de protesto ou embaraço, pois na VI edição, em 1983, o regulamento passou a prever que um artista que já havia recebido premiações "duas vezes na mesma categoria, em Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites anteriores" [11], só poderia inscrever-se em outra modalidade no ano seguinte.

Os SAPCS foram, sobretudo, eventos políticos que demonstraram uma aptidão para indicar talentos importantes, que raramente estariam visíveis no circuito de arte contemporânea da época. O fato de sua primeira edição ter sido realizada no Palácio dos Buritis, sede do Poder Executivo local, e de ter possuído uma divulgação que deixaria embaraçada as instituições do presente, com uso de cartazes, folhetos, anúncios em jornais e chamadas radiofônicas, demonstra o empenho que a administração da FCDF conferiu à realização do I Salão, que também pode ser percebido nas outras seis edições.

Os salões posteriores seguiram os mesmos moldes do primeiro, com poucas e distintas alterações. Na IV edição, em 1981, uma apreciação publicada no principal jornal da cidade dava uma medida de como o salão estava simbolicamente localizado junto a uma das mais corriqueiras representações da capital federal:

> Brasília ainda não é o grande centro cultural do país, evidentemente, mas, é sem dúvida a cidade brasileira que oferece as melhores condições para o surgimento de muita coisa original em matéria de arte. Isto porque, aqui, neste ponto distante de todos os pontos, se reúne a mais variada gama de tipos humanos, com uma única determinação: adaptar. E as artes têm muito a ver com o resistir, o adaptar. [12]

Pode-se discutir longamente sobre como a capital era representada por seus moradores naquele início de década, mas talvez não compense empregar tempo nesse ponto, pois o assunto já fora muito bem tratado por outros pesquisadores dedicados à questão. Recorro ao trecho acima apenas para indicar como a "variedade" é um elemento importante a ser utilizado como categoria para justificar a "aceitação" da arte produzida nas regiões periféricas ao Plano Piloto. Justamente essa variedade foi reificada por Andrade Filho na abertura do museu ao defender como crucial a presença de artistas locais vindos de todas as "culturas" presentes no Brasil. A variedade, a multiplicidade e a pluralidade transformaram-se em álibis para a construção de coleções sob o signo de arte contemporânea ou para justificar eventos que pedem a autenticação de "democráticos" ou "populares".

No entanto, os mesmos elementos também podem ser avaliados de modo inteiramente diferente. Para os organizadores, a mídia e os artistas pertencentes à rede de *reconhe-*

cimento, os salões eram uma "reserva" destinada a um tipo de arte que, embora há tempo codificada pela crítica, estava subjugada a outras formas do fazer artístico no amplo universo das artes visuais. O boletim informativo da FCDF, que funcionou como um *press-release* sobre o I SAPCS, já advertia que, entre as finalidades do salão, estava a de congregar e fomentar festivais, festas e feiras que teriam como finalidade um levantamento e um cadastramento dos artistas da região. Estamos dentro do registro discursivo dedicado ao artesanal. Registro que não esconde sua direção:

> Ao longo prazo, o que se pretende é estabelecer e ampliar o mercado desses artistas formando um público pagante, que lhes permita, entre outras coisas, trabalhar no local onde residem, para a comunidade da qual fazem parte, *respeitando e valorizando seus gostos e preferências*, sem excluir suas chances de apresentação no Plano Piloto e em todo o Distrito Federal. [13]

Não é apenas o organizador que indica a separação entre a "arte" produzida nas satélites, com "seus gostos", e aquela que pode ser vista no Plano. A imprensa também constituiu seu discurso dentro desse território separado, como na seguinte manchete: "Deixe de lado a discriminação e conheça a arte que está sento feita nas cidades-satélites" [14]. Outro texto ainda alerta os visitantes do I SAPCS: "Por certo, o experimentado e arguto visitante não encontrará grandes surpresas reservadas ao seu olhar erudito" [15]. Arte, artistas e públicos estão segmentados, ao menos nas políticas de registros sobre o salão.

O problema é que a arte dita "primitiva", soberana nos SAPCS, será um "ismo" dissimulado que manteve, em toda trajetória da arte no século XX [16], uma tensão com os meios eruditos que a erigiram à categoria de arte aceitável, desde que restrita ao jogo e ao ambiente indicado.

Esse embate começa a ter lugar na segunda metade do século XIX, mas, pelo que tudo indica, suas premissas não parecem ter abandonado de todo o "fazer" das instituições (salão, escolas, museus, mídia etc.) no final do século passado. Nesse aspecto, mesmo o uso de classificações como arte *naïf* ou arte *primitiva* corresponde a determinações que demonstram que as instituições optaram por uma hierarquia entre seus bens artísticos e que, em muitos momentos, precisam referendá-la de modo defensivo:

> Os *naifs* de Brasília não possuem a sofisticação dos iugoslavos, a plasticidade dos mexicanos, o dramatismo dos haitianos e belgas. Não se caracterizam também pelo preciosismo decorativo ou pela complexidade mítica, mas pela simplicidade e leveza que se sobressaem também, por exemplo, na obra do americano Horace Pippin, da francesa Albetine e na de muitos primitivos italianos. [17]

O texto de Andrade Filho está inserido diretamente na discussão, visto que aquela "va-

riedade" havia chegado de modo predominante à coleção do MAB. O museólogo demonstra saber das vicissitudes da coleção e como ela, de certa maneira, não refletia os valores erigidos por uma crítica ávida por novidades e fortemente relacionada com um mercado de circulação de arte.

O texto é pontual ao afinar-se com a noção normativa de patrimônio, alvo de tantos questionamentos que, nos últimos anos, é impossível imaginar que o processo de preservação não leve em conta os problemas ambientais, a diversidade sócio-econômico-cultural, a inserção de novas tecnologias, a visão global sobre os usos e costumes das sociedades e, o que me interessa aqui, a própria ingerência da comunidade sobre o que deve ser preservado [18]. Mas o impossível não é uma categoria que se conforma às especulações históricas.

O salão das satélites, que havia nascido como a necessidade de visibilidade da arte produzida nas margens da "cidade planejada" e fora, desde início, utilizado como baliza política das autoridades locais, era agora lido como um salão demasiadamente "oficial". As palavras da assessora da FCDF, reproduzidas num jornal local, deixam clara a revisão:

> O que havia anteriormente eram os Salões de Artes das Cidades-Satélites na Galeria "A" da Fundação Cultural. Estes salões eram de uma certa forma discriminativos: só participavam os artistas residentes nas satélites.(...) A necessidade de expor era tanta que artistas residentes no Plano Piloto chegavam até a falsificar endereços só para poder participar.[19]

Nessa inversão entre centro e periferia, arte culta e arte primitiva, erudito e popular é o que faz dos SAPCS fenômenos culturais impares da história recente da institucionalização da arte brsileira.

---

[1] cf. CATTANI, Icleia. "Os salões de arte são espaços contraditórios". *In*: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas***.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 263.2006, p.295.

[2] Andrade Filho também marcou, quando diretor, a história do MASC com a publicação de um catálogo geral: UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAI. FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. MUSEU DE ARTE DE SANATA CATARINA. *Biografia de um museu***.** Nancy Therezinha Bortolin (org). Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002.

[3] cf. COSTA, Horacio. "Carta de Brasil – Brasília: uma ciudad sin museos y con políticos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 587, Madri, maio de 1999, p. 151-169.

[4] GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição, 1985., p.7

[5] *idem*, *ibidem,* p.8.

[6] *idem*, *ibidem,* p.8.

[7] Essa crise já estava anunciada com a divisão dos salões nacionais entre Belas Artes e Arte Moderna em 1951, cf. LUZ, Angela A. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil.* Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p.126.

[8] GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, *op. cit.*, p.13

[9] Documento da FCDF assinado em 02 de dezembro de 1978; Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal.

[10] cf. Ata da Comissão de Seleção e Premiação do V SAPCS, Arquivo Público do Distrito Federal.
[11] cf. Regulamento do VI do SACPS, documento presente no Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal.
[12] cf. *Jornal Correio Brasiliense*, "Salão das Cidades-Satélites nas galerias 'A' e 'B' ", 09 de dezembro de 1981.
[13] Boletim Informativo da FCDF, s.d., documento presente no Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal, *grifo nosso*.
[14] cf. *Jornal o Correio Braziliense*, "Deixe de lado a discriminação e conheça a arte que está sento feita nas cidades-satélites", 9 a 15 de dezembro de 1978.
[15] *idem*, "Ao povo o tributo", 17 de dezembro de 1978.
[16] cf. PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados.* Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
[17] GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, *op. cit.*, p.15 , grifo nosso.
[18] CHOAY, F. *A Alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001.
[19] cf. *Jornal de Brasília* "Os artistas invadem o Salão/86", 16 de julho de 1986.

Expandindo os diálogos estéticos: Giampietrino para além do Leonardismo Lombardo *A Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*, do Museu de Arte de São Paulo

Fernanda Marinho

Mestranda em História da Arte (bolsista FAPESP).
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH / UNICAMP).

A presente comunicação se ocupará em traçar uma análise da pintura *Virgem amamentando o Menino e São João Batista Criança em adoração*, atribuída a Giovanni Pietro Rizzoli, dito Giampietrino, atualmente conservada no Museu de Arte de São Paulo. Do seu autor, pintor milanês do Alto Renascimento, pouco se sabe, no entanto a breve citação de seu nome no *Codice Atlântico*, de Leonardo da Vinci, além das fortes alusões estéticas ao mesmo fazem com que suas obras sejam constantemente analisadas a partir de um leonardismo inerente à escola lombarda do final do *Quattrocento*. Nesta comunicação, pretende-se, portanto, propor uma expansão dos diálogos estéticos traçados por este artista, principalmente a partir da pintura conservada em acervo nacional.

Para esta abordagem procuraremos identificar uma trajetória de sua produção por um ponto de vista mais autônomo, no que diz respeito ao processo de desenvolvimento de sua *maniera*, ou mesmo relacioná-la a outras referências artísticas. Analisando a pintura em questão, pensa-se desta forma, ser coerente apontar suas relações com a tradição veneziana quinhentista do uso da cor, abordando a discussão traçada por Paolo Pino e Lodovico Dolce em torno da supremacia deste elemento pictórico sobre o *disegno*, utilizando o termo de Vasari. Outro ponto de interesse específico encontra-se na presença da simbologia pagã dentro da composição cristã, representada principalmente pela presença da coluna espiralada e adornada com folhas de parreira, aludindo a Dionísio e ao templo de Salomão, respectivamente.

Giampietrino; Leonardismo; Diálogos estéticos.

This communication will delineate an analyses of Virgin nursing the child and San John the Baptist, related to Giovanni Pietro Rizzoli, known as Giampietrino, actually conserved at Museu de Arte de São Paulo. About its author, Milanese painter of the High Renaissance, only a few is known, however the short citation of his name at Codice Atlantico, wrote by Leonardo da Vinci, besides the aesthetics allusions, made his works constantly analyzed by a leonardismo inherent of the Lombard school of the end of Quattrocento. This communication is intended to propose an expansion of the aesthetic dialogs traced by this artist, specially on the painting kept in the national museum.

For this broach we will try to identify a trajectory of his production by a more autonomic point of view, concerning the development of his maniera, or even by another artistic references. Analyzing the painting, seems to be coherent point its relations with the Venetian tradition of the color exploitation on the XVI century, broaching the

discussion traced by Paolo Pino and Ludovico Dolce of the supremacy of this pictorial element over the disegno, on Vasari's term. Another point of interest is the presence of a pagan symbology inside the Christian composition, represented specially by the presence of the spiral column decorated by grapes leaves, alluding to Dionysus and Salomon temple.

Giampietrino; Leonardism; Aesthetic dialogs.

Chegada ao *Masp* em 1947 a pintura *Virgem amamentando o Menino e São João Batista Criança em adoração* é datada entre 1500 e 1520 [1] e atribuída a Giovanni Pietro Rizzoli, mais conhecido como Giampietrino. Este artista se insere no contexto da escola lombarda fundada por Leonardo da Vinci por volta de 1490, durante a dinastia dos Sforza. São poucos os documentos que mencionam este artista, mas o primeiro e de maior destaque é o *Códice Atlântico* [2], onde Leonardo se refere ao mesmo como seu discípulo.

Seu nome aparece constantemente vinculado aos demais leonardescos, como Solario, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto, entre outros responsáveis pela continuidade das novidades formais introduzidas por da Vinci no cenário milanês. No entanto, nesta presente comunicação, pretendemos ampliar suas relações estéticas, seja a partir dos documentos publicados no artigo da *Raccolta Vinciana* [3], seja a partir das qualidades formais de suas obras, dando especial ênfase àquela conservada em acervo nacional. Para esta abordagem iremos introduzir a pintura do MASP na polêmica discussão da polarização do *disegno* (termo alusivo àquele empregado por Vasari, que consiste mais como atividade intelectual do que propriamente o desenho gráfico) *versus* a cor; e as suas escolhas simbólicas como desenvolvimento da linguagem figurativa, cada vez mais relacionada ao produtivo cenário artístico romano.

Apesar dos documentos relacionados na Raccolta Vinciana sugerirem que a carreira de Giampietrino tenha começado antes mesmo de suas atividades com Leonardo da Vinci [4], provavelmente por volta da década de 1490, as primeiras produções a ele relacionadas são aquelas que já indicam o contato entre ambos. Como visto, é provável que a razão de suas obras conhecidas datarem apenas a partir do início do século XVI tenha sido o método de ensino aplicado pelo seu mestre. As incansáveis produções gráficas não se destinavam apenas ao refinamento do traço e do cálculo de suas proporções, mas sim, ao alcance da intrinseca forma. Estas primeiras atividades do ateliê, portanto, estavam muito voltadas aos estudos gráficos que antecediam qualquer contato com pincel sobre tela. Desta maneira, ponderamos que Giampietrino possa ter obtido nesta fase inicial um contato maior com o desenho do que com as técnicas de aplicação cromática, se inserindo mais no contexto toscano da idéia vasariana de disegno. No entanto, perceberemos que o cromatismo receberá em suas produções um novo lugar, fazendo conviver na mesma obra a polêmica discutida entre artistas e teóricos do tempo, como Vasari que dizia ser o desenho o pai das três artes, nomeando Michelangelo seu maior realizador; e Paolo Pino e Lodovico Dolce que defendiam a superioridade da cor, elevando Ticiano a suprema expressão desta forma.

Cristina Geddo [5] esquematiza o desenvolvimento estético do artista em três momentos fundamentais: o primeiro representado pelo tríptico de Ospedaletto Lodigiano, situado até o segundo decênio do Quinhentos e ainda muito conectado a Leonardo e Marco d'Oggiono; o segundo pela pintura do altar da igreja de San Marino, em Pavia, a única obra datada do pintor, de 1521 [6], marcando o seu interesse pelas novidades trazi-



Giampietrino
Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração
Museu de Arte de São Paulo / MASP

das por Cesare da Sesto; e o terceiro momento que se estende até o final da metade do século, apresentando uma volta às raízes leonardescas. O tríptico da primeira fase, atribuído a Giampietrino por Suida [7], é datado por Geddo entre os anos de 1516 e 1520. A composição central do tríptico ainda se mostra presa a um didatismo formal, como se o artista não procurasse na natureza seus exemplos, mas sim no legado produtivo de seu mestre e ateliê. A paisagem da janela denuncia esta ingenuidade da aplicação da técnica, os planos de profundidade são excessivamente demarcados por diferentes texturas e definições lineares, passando do crespo arbusto, ao caminho sinuoso que conduz nossos olhares a uma primeira arquitetura mais definida que a segunda ao topo, culminando na representação da última montanha que enfatiza o sfumato leonardesco. A esta paisagem podemos comparar àquela do políptico de Crespi de Marco d'Oggiono, Madona com Menino, Anjos Músicos, Santos e Doadores, do Musée de Beaux-Arts (emprestada hoje ao Louvre). A mesma ingenuidade notada na pintura de Giampietrino é aqui percebida. Seus componentes naturais ou arquitetônicos parecem consistir mais em exercícios pictóricos do que em elementos que acrescentem importância narrativa à cena, além de sua perspectiva atmosférica ser ainda primária, de aplicação abrupta, pouco suave. A segunda fase, representada pela pintura de Pavia desloca seu foco de atenção, segundo Geddo, para Cesare da Sesto. É, portanto, entre estas duas fases que situaremos a pintura do MASP, entre a tendência a um maior desprendimento daquele leonardismo inerente às suas composições e uma ampliação de suas referências artísticas, entre a assimilação controlada da técnica e o seu aprimoramento mais flexível, entre a elaboração gráfica da forma e seu enriquecimento cromático.

Com as invasões francesas em Milão iniciadas no final do século XV o cenário artístico da cidade iniciava uma reorganização sentida primeiramente pela ausência de Leonardo que retornara a Florença. No entanto, veremos que este período de conturbações políticas consistiu no início de uma importante expansão artística milanesa. Instigados não apenas pelas invasões, mas também pela ausência do mestre florentino na cidade, muitos artistas iniciaram novas viagens ou buscaram outras referências estéticas. O contexto histórico da pintura em questão é posterior a esta crise, que já encontrara uma considerável estabilidade política, tendo Leonardo inclusive retornado a Milão em 1506, permanecendo durante oito anos entre idas e vindas.

Por mais que consideremos que a nossa pintura de interesse esteja melhor inserida no contexto a partir da segunda década do Quinhentos, esta não estava distante dos ecos da então reestruturação cultural lombarda da virada do século. De Giampietrino não temos nenhum documento que sugira ter se mudado para outra cidade ou mesmo viajado, seja acompanhando seu mestre, seja por encomenda de trabalhos. Suas únicas experiências fora de Milão que se tem notícia são apenas em Ospedaletto Lodigiano e na cidade de Pavia, onde executou as pinturas aqui referidas, Savona quando supervisionou o trabalho de Andrea Corbetta e na cidade de Como [8]. No entanto, ponderar a possibilidade de ter circulado por rotas mais distantes não seria uma idéia incoerente, uma vez que além

de não negar uma forte influência de diversas fontes visuais, como aqui veremos, é provável que tenha usufruído uma rica e intensa vida profissionalmente ativa. A tais razões soma-se a constante circulação dos leonardescos principalmente durante esta fase de redefinição das fronteiras formais dos artistas lombardos. Sabemos que Boltraffio, por exemplo, foi para Bologna; Marco d'Oggiono mudou-se para sua cidade natal Lecco e posteriormente Savona, tendo antes disso trabalhado com Giovani Agostino da Lodi em Veneza entre os anos de 1495 e 1504; Francesco Napoletano também se deslocou para a capital vêneta em 1501.

Percebemos uma predileção destes artistas por Veneza e esta escolha pode ser justificada pelo clima cosmopolita da cidade. Milão havia se libertado a pouco tempo de dois séculos de dinastias dos Visconti seguida dos Sforza. Esta migração, contudo, já despontava mesmo antes da chegada de Leonardo. Uma das primeiras viagens que se tem notícia é a de Andrea Solario que em 1490 acompanhou seu irmão Cristoforo, onde permaneceram durante alguns anos, quando Andrea deixou trabalhos datados entre 1495 e 1496. Este artista mostra uma experiência veneziana bastante intensa e, portanto, é a ele a que a fase de amadurecimento de Giampietrino é constantemente associada, principalmente no que se refere ao crescente investimento cromático de suas composições.

Uma relação ainda mais direta entre o nosso artista de interesse e a cultura veneziana é estabelecida entre as pinturas Sophonisba, de Giampietrino (Museu Castelvecchio, Verona) e de Caroto (Isola Bella, Borromeo Collection). A influência é bastante clara, no entanto o que as mais diferenciam é este fascínio do artista lombardo pela representação do nu, seja ele através de nuances, mais no caso das pinturas religiosas, como as cenas de amamentação da Virgem, vide a do MASP que aqui estudamos, ou mesmo nos temas profanos. Sabemos que em 1507 Caroto encontrava-se em Milão, quando provavelmente o contato entre ambos foi estabelecido, no entanto, a pintura de Giampietrino é aproximada pelos historiadores da arte à segunda década do Quinhentos, um período já distante deste possível contato entre tais artistas. Podemos desta forma, cogitar duas possibilidades: mesmo estando em Milão na mesma época, Giampietrino pode ter tido um conhecimento tardio da pintura do veneziano; ou, mais provavelmente, apenas a partir de 1520 que começaria a apresentar maior interesse por outras fontes formais, outras naturezas artísticas, justamente nesta época em que consideramos a expansão de seus diálogos estéticos, na qual q pintura do MASP se insere.

A comparação entre ambas as obras nos ajuda a melhor perceber como Giampietrino se situaria na discussão teórica do disegno e da cor, uma vez que passava a combinar os conhecimentos que trazia do ateliê de Leonardo a estas novas absorções. A aplicação cromática da composição veneziana ajuda na obtenção da volumetria, das texturas, da profundidade, enquanto que a lombarda parece investir mais na elaboração gráfica de suas formas, o peso do panejamento e o limite das figuras ainda são marcados mais por um reforço linear do que pela pincelada. Percebemos aqui que o interesse de Giampie-

trino nos intensos investimentos das paletas venezianas, ainda que tímido na execução, parecia se encontrar em fase de assimilação na prática. Tracemos, portanto uma segunda comparação que possa talvez sugerir um avanço: tomemos como ponto de referência ainda uma obra de tradição veneziana, no entanto uma gravura, Diana caçadora (Fine Arts Museum, São Francisco), de Jacopo Veronesis datada de 1526, que inicialmente parece não ser apropriada para o debate em questão, já que estamos focalizados na aplicação da cor. No entanto, esta combinação comparativa pode nos ajudar a perceber os progressos cromáticos de Giampietrino que pareceu ter visto na gravura um estímulo criativo para a aplicação de sua nova paleta, na pintura do Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque. Aquele forte esquema linear marcado na Sophonisba parece ter aqui se diluído em uma pincelada mais densa, já investindo nos ricos detalhes do vermelho veneziano.

O enriquecimento da forma de Giampietrino tem sido aqui relacionado constantemente à crescente elaboração de uma *maniera* mais individual, menos pautada nas diretrizes de Leonardo da Vinci, naquela suposta padronização formal, já muito criticada entre os historiadores modernos, provocada pelo impacto das novidades apresentadas pelo mestre florentino no meio milanês. Entretanto, não podemos esquecer que muitos dos diálogos traçados por Giampietrino principalmente depois das invasões francesas, já haviam sido estabelecidos por Leonardo, e por conta disso, ao se mudar para Milão levara consigo a carga estética destes contatos entranhados em suas obras. Paul Hills em seu artigo *Leonardo and Flemish Painting* [9] afirma que desde as suas produções no ateliê de Verrocchio, da Vinci já conhecia estas novas fronteiras, exemplificando através da pintura *Estigmatização de São Francis* (Philadelphia Museum of Art, Filadélfia), de Jan van Eyck, cujas estratificações rochosas da paisagem teriam influenciado o *Batismo de Cristo* (Galleria degli Uffizi, Florença). Certamente podemos perceber aspectos desta cultura flamenga que Giampietrino possa ter absorvido, não a partir de suas novas pesquisas, e sim das próprias obras de Leonardo da Vinci. Hills repara uma modificação da estrutura perspéctica de Leonardo, em *Adoração dos pastores* (Galleria degli Uffizi, Florença). Os preceitos de Alberti de fixação do horizonte na altura dos olhos são abandonados dando lugar a uma nova perspectiva mais panorâmica, permitindo-nos observar a Madona ao centro de corpo inteiro, uma prática não muito comum. A pintura do MASP repete esta estrutura, apesar de mais tímida, mas ainda assim retratando a Virgem da cabeça aos pés. Uma relação que Giampietrino pode ter estabelecido diretamente com as produções nórdicas é representada pela fresta da janela que introduz a paisagem do quadro. Sabemos que a controvérsia entre a prevalência da cor ou do desenho, como discutido mais acima, apareceu no Quinhentos sob diversos binômios, como mão *x* cérebro; matéria *x* intelecto; mundano *x* divino; e paisagem *x* figura. Dentro desta última os críticos da época dividiam os italianos como os mestres da representação de figuras, sendo a paisagem uma vocação flamenga [10]. A importância da paisagem é inegavelmente considerável, e mesmo nesta aparente rivalidade com a figura, Giampietrino consegue investir em ambas tradições como vemos na *Sagrada Família com São Roque e Anjos Músicos* (Pina-

coteca Ambrosiana, Milão). No entanto, o que nos interessa perceber aqui é mais a alusão à paisagem do que propriamente a sua destacada representação. A janela da pintura do MASP não apresenta esse investimento tão próprio do norte europeu, mas exerce uma leitura de capital importância da cena, ela reforça a idéia de interioridade, do aconchego, do *hortus conclusus*, e ainda assim aludindo fortemente às estéticas flamenga e nórdica. Tomemos como um primeiro exemplo, a pintura *Anunciação*, de Rogier van der Weyden (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia). A idéia se repete no contraste do interno *x* externo, sendo a janela ainda um pequeno detalhe. O mais curioso, contudo, não é o tamanho da janela e sim a sua posição levemente na diagonal. Outras pinturas de autoria de Giampietrino e ainda de seus demais contemporâneos exploram a paisagem ao fundo do quadro revelada pela janela, no entanto, elas ficam posicionadas como pano de fundo da cena principal. Na pintura do MASP percebemos uma ligeira inclinação que dialoga principalmente com uma organização perspéctico espacial alusiva a Dürer, quebrando também com os preceitos de Alberti, mas ainda distinta daquela assimilada por Leonardo a partir das pinturas de van der Weyden. Esta nova perspectiva é bastante demarcada no *Retrato da Jovem Früleger* (Staatliche Museen, Brilim), onde a janela traça fortes relações com àquela do MASP.

Para Giampietrino a representação da paisagem se apresenta com muita frequência interligada ao elemento do cortinado, como percebemos em *Madona com maçã* (Pinacoteca de Brera, Milão), onde a Virgem se encontra quase inteiramente de costas, nos mostrando a paisagem que a cortina esconde. A importância deste elemento é corroborada na pintura de San Marino. Aqui a cortina apresenta uma função primordial de velar o profano, o mundo externo, zelando o sagrado, o recolhimento, aludindo às mesmas simbologias da pintura de Cesare da Sesto, *Madona com Menino, São João Batista e São Jorge* (Fine Arts Museum, Samuel H. Kress Collection, São Francisco), provavelmente de onde provinha a sua maior fonte de conhecimento relacionado às iconografias antigas, próprias das experiências do artista no cenário produtivo romano e seus contatos estabelecidos, como por exemplo, Rafael. Na pintura do MASP estas reverberações se fazem igualmente presentes: a coluna espiralada e adornada com motivos de folha de parreira alude a duas simbologias pagãs. Nos cartões de Rafael (Victoria na Albert Museum) percebemos a presença das colunas torças como elementos do templo de Salomão, um motivo resgatado por Giampietrino, mesmo que indiretamente estabelecido através de Cesare da Sesto. As folhas de parreira alusivas a Dionísio e emprestadas à simbologia da eucaristia, apesar de timidamente empregadas na pintura do MASP, se compararmos àquela de San Marino, denunciam desta forma a sua ansiedade pela ampliação das fronteiras estéticas, que mesmo sendo ainda obscuras nas fontes documentais não se escondem na elaboração formal de suas obras de arte.

---

[1] *Arte Italiana em Coleções Brasileiras 1250-1950*. Volume I. Boletim do Instituto de História da Arte do Masp, 1996. Podemos dizer que até o momento não houve divergências significativas quanto a sua atribuição entre os historia-

dores da arte. O seu maior problema, entretanto, é de ordem bibliográfica, uma vez que seus estudos ainda estão restritos a breves publicações. As únicas citações a seu respeito foram escritas primeiramente por Camesasca, Pietro Maria Bardi e, recentemente por Luiz Marques. Este último - *Catálogo Raisonné da Arte Italiana no Museu de Arte de São Paulo* - consiste em uma atualização das publicações anteriores, o catálogo e sumário de 1963 e o inventário de 1982, ambos de Bardi.

[2] Para maiores informações a seu respeito, ver os documentos a ele relacionados publicados em: SHELL, Janice e SIRONI, Grazioso. *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?* In: Raccolta Vinciana. Fascicolo XXV. Milano: Castelo Sforzesco, 1993.

[3] Idem 2.

[4] Um dos primeiros documentos do artigo *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?* , publicado na Raccolta Vinciana (idem 2) se refere a Giovanni Pietro Rizzo, que em 1481 teria assinado uma procuração para a Scuola di San Luca, em Milão.

[5] GEDDO, Cristina. "Le pale d'altare di Giampietrino: ipotese per un percorso stilistico". In: Arte Lombarda. Unione Stampa Pariodica Italiana, 1992 / 2.

[6] Segundo Geddo (Idem 1), na moldura do quadro vê-se sua epígrafe que explica que a pintura foi encomendada para absolver uma disposição testamentária do cavaleiro Giovanni Simone Fornari de sua mulher Ludovica Colletti e do filho Autonico, e posta no local em 21 de dezembro de 1521.

[7] SUIDA, W.E. Leonardo und sein Kreis. München, 1929; pgs 213, 214, 301.

[8] Idem 2.

[9] HILLS, Paul. "Leonardo and Flemish Painting". In: The Burlington magazine, Vol 122, n° 930, (setembro 1980), pg 608 a 615.

[10] Como bem percebido na célebre frase de Lampsonius: "*Própria Belgarum laus est bene pingere rura; Ausoniorum, homines pingere, sine deos. Nec mirum in capite Ausonius, sed Belga cerebrum, Non temere in gnaua sertur habere manu*" ("Para enganar a vista exterior: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento" – Tradução retirada de: BERBARA, Maria. "Para enganar a vista exterior: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento". In: Anais ANPAP, 2007. (http://ppgartes.files.wordpress.com/2007/10/anpap.pdf)

Recepção crítica de Almeida Júnior

Maria Cecília França Lourenço

Professora Doutora
Titular de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/ USP

O pintor José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) nasceu em Itu/SP e sendo um artista original para se aferir mutações no paradigma da História da Arte. Recebido em seu tempo por respeitáveis críticos, identificados com Hippolyte Taine, entre os quais Félix Ferreira e Gonzaga Duque, o ituano continuou interessando modernistas emblemáticos, encantados com a defesa de pressupostos identitários interioranos, expressivo para a nação brasileira, recém fundada, mas também em um viés determinista.

Século XIX. Determinismo. Arte Brasileira.

The painter José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899) was born in Itu, São Paulo region, Brazil. He could be considerate an original artist to understand paradigmatic change on Art History. Very important critics wrote about his pictures, when he was alive, like Felix Ferreira and Gonzaga Duque, accordant Hippolyte Taine's theory. This concern was extending during the Brazilian Modernism when emblematic personalities of this movement appreciated his pictures because they revealed a special identity of the young Brazilian nation, but also determinist.

XIX Century. Determinism. Brazilian Art.

> "Ele é sua obra. Forte, obscuro por índole, devotado ao estudo, como é ao canto da terra (...) simplório no falar e no trajar (...)". Gonzaga Duque.

O ensaio procurará discutir hipóteses sobre o porquê da longa recepção ante as obras interioranas de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99) e, também, da continuidade de um rego crítico determinista. Defende-se que, a par de valores estéticos na pintura, o artista segue acolhido, pois, a poética continua válida para dilatar o horizonte de expectativas.

Em nosso tempo, a obra de Almeida Júnior revela valores humanistas, constitutivos de um imaginário peculiar e não só devido ao regionalismo ou às migrações culturais[1]. As telas indicam que ele pensa no coletivo, na grandeza do mundo natural e nas lutas diárias dos segmentos sociais, valores opostos ao individualismo e à falta de projetos coletivos.

Por outro meio, as telas acenaram para outros horizontes, dentre os quais ressalto: a oportunidade em se mudar o ensino; sintonizar a cultura local aos contextos tidos como avançados; veicular o canto da terra para projetar o país além fronteiras, e consolidá-las; erigir sentidos identitários, para criar então uma história pulsante e autônoma; levar a cultura ao povo, considerando a própria realidade por ele vivida; por ser um artista liberto

da moda vigente e corajoso por expor as franjas da sociedade humana; além, claro, de ver nele um sem número de influências, consonâncias, avanços e retrocessos, dentro de certo historicismo passadiço.

Focaremos então dois tempos seguidos para levar adiante o raciocínio: a própria época e o movimento modernista. Afinal este último ressaltou a importância do ituano, embora definam o século XIX no bordão de acadêmico. Mais que um substantivo, a palavra retira qualidade de uma arte, cuja preocupação se voltou não exatamente para "o já feito, o já tentado, mas o fixamente definido" como diria Mário de Andrade (1893-1945), no saboroso *O banquete.*

Almeida Júnior nasceu em Itu/ SP em 8 de maio de 1850 e, como tantos, estudou na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (1869-74), mas não concorreu à viagem ao exterior. Pesquisas continuadas indicam a pretensão em se fixar em Itu e, também, em ensinar desenho[2]. No entanto, notórios ituanos rogaram ao Imperador D. Pedro II para beneficiá-lo com bolsa pessoal para estender os estudos no centro artístico de então - a capital francesa.

O autor de *Saudade* partiu para Paris ao final do ano de 1876, sob as expensas do monarca, embora identificado aos republicanos ituanos. Atendeu às esperanças nele depositadas: cursou a Escola de Belas Artes, esteve sob orientação do mestre acadêmico Alexandre Cabanel (1823-89) e teve obras acolhidas, em processo seletivo, para o disputado Salão dos Artistas Franceses. Conterrâneos ilustres noticiaram de forma laudatória os avanços obtidos e a aceitação de sua obra no *Salon*, feito para franceses, como afirma Cesário Mota Júnior[3].

Após haver exposto, em 1882, na Academia Imperial de Belas Artes/ RJ, festejaram-no em Itu de forma rara: fogos, giroletes, discursos, bandeirinhas e desfiles. O sucesso da mostra fluminense se evidenciara quando em um único dia, mais de 1.100 pessoas viram a mostra, conforme também divulgaram os jornais paulistanos e ituanos, causando admiração e apreço.

De imediato, os críticos aplaudiram o moço e narraram os resultados, associando-os à sua condição pessoal e ao meio formacional, depois copiados e até dilatados em biografias novelescas. Em especial três cenários se firmaram para justificar o êxito: homem e personagens simples, visto que nascera fora da capital do Império; bem preparado, pois, estivera no meio artístico francês (e com francesas – como se verá a seguir); e promissor, já que domina o ofício e pinta nas telas valores caros ao momento histórico.

A crítica nascente se ancorava em grande parte nos preceitos positivistas e firmados por Auguste Comte (1798-1857), daí a escrita exibir as tradicionais perguntas sobre Almeida Júnior: de onde viera, para onde se direcionava, como se observavam os progressos,

as sucessões e as permanências? Portanto há uma espécie de tradução da Lei dos Três Estados comteanos.

Sobretudo dois, entre os que abraçaram premissas comteanos, Hippolyte Taine (1828-93) e Friedrich Ratzel (1844-1904) subsidiaram a crítica local para a decifração do enigma ante a alteridade do ituano, com o seguinte contorno: como um artista nativo de uma região interiorana da Província e falando com acento obtém sucesso no maior centro cultural europeu?

Taine[4] usa a metáfora da semente, da planta e da flor vinculando-as a um viso evolutivo, correspondendo à raça, ao meio e ao momento histórico, julgados determinantes do *caráter* na produção artística. No caso das telas parisienses do ituano, a teoria permite então se construir um mito fundador para explicar a presença de tipos populares, já na produção exposta no *Salon*, seja em tela sacra, seja sob o nome *Caboclo em descanso*, depois denominada, *Derrubador brasileiro.*

Por outro lado Ratzel[5] em sua antropogeografia abordará o mérito do *espaço vital* (*Lebensraum),* que, como se sabe, muito contribuiu para as questões políticas alemãs, voltadas para a unificação. A teoria parece bastante ajustada para os que viam no ituano um ensejo para louvar a província natal. O geógrafo defendia que o indivíduo sofre influências fatais de seu meio e por seu trabalho altera a própria vida terrestre.

> **Um caipira Medalhão**
> "De uma parte, a instrução nos assuntos de arte (...) cria em cada indivíduo a necessidade irresistível de consumir esse gênero de produtos; da outra, esses meios múltiplos de contacto entre o artista e o tribunal da opinião abrem aos trabalhos de valor veículos inumeráveis para a reputação e a fortuna". Rui Barbosa.

Félix Ferreira e Gonzaga Duque, entre os críticos, inauguram os encomiásticos e louvaram as obras sacras, aliando as telas *Remorso de Judas* e *Fuga para o Egito*, as duas hoje no acervo do Museu Nacional de Belas Artes/ RJ (MNBA/RJ). Os predicados atribuídos a este último direcionam-se para o tratamento simples e popular das figuras. Assinale-se que a valorização ocorre antes mesmo de se concretizar a República, alteando o povo à condição de patrimônio da nação, que se buscava erigir.

Gonzaga Duque introduz o termo *expressor* na análise de *Remorso de Judas* (Duque, 2001: 63) para aferir aspectos materiais. Entre estes elogia a cisão das soluções habituais, no uso das tintas, na preocupação em fazer a musculatura reforçar a idéia de que Judas se encontra arrependido e pensativo, já que traiu por dinheiro, este reduzido em escala na tela.

José Ferraz de Almeida Júnior
Derrubador Brasileiro. 1879.
MNBA/RJ





José Ferraz de Almeida Júnior
Descanso do modelo. 1882.
MNBA/RJ

O segundo fator, de que se formara bem, se concentra nas cabeças femininas e cenas de ateliê expostas no Rio de Janeiro, originando de um lado associá-lo ao gosto afrancesado da época, ao lado de uma visão masculina do mundo, que entende em cada uma das retratadas, uma promessa de aventuras, liberalismos incomuns e idílio amoroso.

Os críticos versaram sobre enredos maliciosos, indicando intimidade e identidade com o moço, em especial nas telas *Descanso do Modelo* (MNBA/RJ) e em *Ateliê.* Talvez isto explique o número enorme de telas e cópias sobre este gênero em Almeida Júnior. Cabe lembrar que muitas foram copiadas por coetâneos, entre tantos cito Pedro Alexandrino (1856-1942) e Oscar Pereira da Silva (1867-1939). Fatalidade ou não, aqui, a vida imitou a arte e, como se sabe, o artista morreu em crime passional, alimentando tais versões.

Já o terceiro aspecto, o dos valores de época expostos pelo ituano, torna-se consenso entre os dois críticos cariocas e outros, de que se desviara dos padrões intumescidos da arte acadêmica. Boa parte ressalta que abandonara o aprendido com o renomado mestre francês, para Gonzaga Duque "o sumo pontífice da arte inerte e pedantesca" (Duque, 2001:62).

Cabe menção a outros aspectos aludidos na época a pretexto da análise, como o referente ao pleito sobre a disseminação da cultura e a reforma do ensino. Mudá-lo se encontra na pauta do momento e não apenas no tópico artístico, coincidindo nesse ano (1882) com o exame no Parlamento sobre a Reforma da Instrução, tendo como relator Ruy Barbosa (1849-1923). Este, em célebre discurso, defendeu a arte em todos os níveis e alertou sobre a precisão em se unir arte e indústria, referindo-se ao Liceu.

Os críticos tecem também opiniões sobre o ansiado aporte do pintor para transformar o que julgavam atrasado no meio cultural. O devir ganhava com Almeida Júnior mais um reforço na luta para a esperada reforma do ensino, como vaticina de forma direta Ferreira.

Questões a merecer atenção advêm do quadro, hoje nomeado *Derrubador brasileiro* (MNBA/ RJ), que, para Duque, se aproxima a aquele de Judas, no trato das veias, musculaturas e anatomia. Note-se que não constitui opinião datada, pois ainda atrai a um segmento distinto de analistas, sobretudo pela evidência no tratamento do volume entre as pernas.

Outro fator para os dois críticos que se sobressai reside no linguajar preconceituoso e discriminador do período. Debatem se o modelo utilizado seria um *mestiço* do Brasil, ou pintara de fato um caboclo, logo descendente de indígena *puro* como também *puro* filho da *raça* guarani. Chega-se mesmo a sugerir que não se pode chamá-lo de *caboclo*, união entre negro e índio. Curiosamente depois, no Catálogo Ilustrado da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes (1884) a obra tem como título *Índio em repouso*. Chegaria a tanto a intervenção dos críticos?

No entanto estes não detectam mudança na visão idílica sobre a mata, antes feita por viajantes, em parte na linha do sublime e em parte do pitoresco, ambas alçando-a ao *status* de patrimônio. Ninguém se pergunta se estaria correto ou não destruí-la, embora já houvesse brado contrário, desde José Bonifácio de Andrade (1763-1838), clamando pela preservação das nascentes e das florestas. Abreviar o caminho do interior para a capital, escoar as riquezas para os portos talvez lhes soasse mais premente e lucrativo.

Não se pense que conteúdo sobre a fração popular, pintada por Almeida Júnior, fosse então incomum, pois havia em outras formas culturais, como a literatura e a própria história. Ilustra bem a existência de temas correlatos cultivados por autores também derivados de mais longínquos rincões. São eles Aluízio Azevedo (1857-1913) e Capistrano de Abreu (1853-1927), aquele do Maranhão e este do Ceará.

Azevedo chega ao Rio de Janeiro em 1876 e em 1881 escreve *O mulato*. Atuando em jornal veicula a chegada de Raimundo José da Silva, misto de ficção e realidade. Silva é o mulato que, volta a São Luís, vindo da Europa onde estudara Direito, e parte para a então

capital ficando na casa do tio. Apaixona-se pela prima Ana Rosa, porém este veta as bodas por ser ele filho de uma escrava negra. Determinado pelo passado se encontra para o autor tragado inelutavelmente pelo meio, origem e momento histórico a lá Taine.

Abreu aporta no Rio de Janeiro em 1875, e, em 1883, concorre à vaga de professor no Imperial Colégio Pedro II. Expõe a tese *Descobrimento do Brasil e seu desenvolvimento no século XVI* inserida no debate sobre a identidade local. Traça história evolutiva e cronológica, nos padrões comteanos, aborda a exploração do litoral e as expedições para o sertão. Como Almeida Júnior, a força do país para ele parte do litoral para o sertão, dando as costas para outros continentes.

Assim, certa perplexidade da crítica, destituída de adjetivos para explicar a monumentalidade do caboclo, não se justificaria pelo ineditismo. Almeida Júnior passa a ser então relacionado ao meio de que provêm, porém em 1882 há todo um contorno retórico para evitar escancarar o tema de que só faria o que a herança lhe permitira, em versão desgastada por recursos historicista e determinista.

Contrariamente, dois anos depois, ao se apresentar na Exposição Geral de Belas Artes, Duque altera o tom da crítica. Divulga dados pessoais em matiz burlesco, sobre a gozação dos colegas pelos trajes e a fala, mantidos na estada parisiense. O preconceito não pára aí e lamenta que tal *vocação* permaneça *embrenhada* no interior da província paulista, que talvez lhe gere fortuna, porém de forma obscurantista.

Esta crítica compõe o livro *A arte brasileira*, editado em 1888 e, no mesmo ano, desponta a análise célebre sobre o artista, elaborada por Ezequiel Freire[6] (1847-97). Escritor, contista, poeta carioca e autor de *Pedro Gobá,* contrário à escravatura, Freire responde e contraria o tom jocoso, em artigo na imprensa. Inicia série para *A Província de São Paulo*, em 14/10/1888 comparando-o a outro bolsista pessoal do imperador dom Pedro II, Carlos Gomes (1836-96): “duas glórias paulistas, aquele de Itu e este de Campinas.”

Como Duque, valoriza Almeida Júnior por se apartar do que estudara na empedernida academia européia. No entanto, em 16/10/1888, julga que a qualidade advém do isolamento, por manter-se em São Paulo, o que garante a força criadora. Assim, sintoniza-se às proposições de Ratzel sobre a valorização do território, o que chamou de *Lebensraum*, o *espaço vital.*. Os atributos foram decisivos para o ituano se tornar, o que Machado de Assis (1839-1908) então denominara em conto célebre, um típico Medalhão.

> **Memorável para os modernos**
> “Com ele se afirma a nossa liberdade artística e por ele conquistamos um lugar na história da arte contemporânea”. Sérgio Milliet, 1940.

Em 1915 Oswald de Andrade (1890-1954) aborda o aporte do artista e elogia sua pro-

dução ao criticar os pensionistas oficiais em Viagem à Europa. Para ele, o ituano sobressai-se ao fixar o tipo nacional. Logo o escritor modernista situa relação de oposição e de equivalência, pensa em conjuntos, relações e ruptura, quando Ferdinand Saussure (1857-1913)[7] formula o conceito de estrutura e analisa a concepção de totalidades e sistemas, em chave também determinista, em que fatores externos comandam aspectos individuais.

Semelhantemente, Oswald também estabelece oposições e relações entre parte e todo, ao demonstrar como o autor de *Caipiras negaceando* se difere da postura vigente e repudia a repetição de temas, tipos e conteúdos europeus, em que se formou. Para o autor de *Marco Zero*, o pensionista naquele período (1915) transfere, adapta e dá continuidade às tradições aprendidas e pouco contribui para transmutar a cultura local.

Em sua célebre autocrítica efetuada em 1944, avaliando *O Caminho Percorrido* entre 1922-44, Oswald fornece chave incomum para se aferir as inquietações, então decorridos quase trinta anos. Reconhece que *primitivismo nativo* era o único achado em 1922 e que ele próprio, se alguma coisa trouxera do Velho Continente, no entre – Guerras, fora "o Brasil mesmo" (O. de Andrade, 1971:96).

Inúmeras vezes Mário de Andrade (1893-1945) se debruçou sobre a obra almeidiana, reunindo dados para organizar uma mostra, cuja relação inicial se encontra hoje no arquivo paulista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico IPHAN/SP. Na apresentação para a exposição da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) em 1933, parte da formulação de uma ordem primária da arte constituída pelo espectador, artista e obra, pressuposto similar ao dos estruturalistas. O foco do autor de *Saudade* convergiria para o espectador, como Jan van Eyck (c.1390-1441) e Diego Velásquez (1599-1660).

Nesta opção preocupa-se, então, com a fruição do significado, cuja expressão seja capaz de atingir o espectador, mote primeiro e gerador da arte, sendo o próprio criador colocado na mesma órbita. Dessa forma, a obra transforma-se em criatura e precisa ser concebida com símbolos, signos e técnicas adequados para o espectador. Como se observa tal debate se encontra sintonizado com teorias comunicacionais do período.

Mário voltará ao tema na célebre autocrítica, comparando-o a Carlos Gomes, na questão do nacionalismo, depois editada com o título *O movimento modernista*. Ao final da vida parece rever as posições juvenis acerca da consciência nacional, fala de uma *consciência coletiva* que agrega pesquisa estética, atualização do meio artístico brasileiro e estabilização da consciência criadora, entre nós (M. de Andrade, 1974: 242-3). Se Gomes e Almeida Júnior esboçavam uma reação pessoal, com o grupo modernista o referencial se alteraria para se altear em cultura para o povo.

Outros irão manter a questão da terra natal, interiorana e distinta, abrindo-se debates,

como os travados por Luís Martins (1907-81) e Sérgio Milliet (1898-1966), por ocasião de um Salão do Sindicato. Martins aborda aspectos lúmicos e defende que após as ditas "obras francesistas", o ituano em contato com o meio e a natureza tropical elaborou um colorido vivo e luminoso. Já Milliet considera falso, piegas e ufanistas as telas interioranas, preferindo os retratos, talvez mais europeus para ele.

Em 1942, Milliet, na *Revista Clima,* retorna ao artista e dá curso à polêmica dizendo que a luz herda do mestre acadêmico, Cabanel, que lhe teria ensinado "como jogar a nota viva" para iluminar com esse recurso o conjunto (Milliet, 1942: 46). Relacioná-lo ao alto coturno acadêmico francês, afronta o meio e, entre as oposições há a do *Jornal do Comércio* de 13.9.1898, talvez Gonzaga Duque, segundo aventou o saudoso Mário Barata.

O colunista relaciona a obra *Partida da Monção* (MPUSP) ao colorido Puvis de Chavannes (1824-98), em um tempo em que este causava *frisson*. Pouco antes (1894), fora aclamado presidente da influente Sociedade Nacional de Artistas Franceses, outorgante do Prêmio Legião de Honra, conquistado por vários artistas atuantes no Brasil, como na atualidade Oscar Niemeyer (1908). Naquele *fin-du-siècle,* inúmeras publicações aclamavam os murais a que se dedicava, com viés místico, limpando a paleta em cenas marinhas.

Milliet totalmente anticlerical e identificado com o racionalismo invoca o absurdo do paralelismo entre o autor de *A Negra* (PESSP) e um místico apartado da realidade material com que se defronta. Se analisarmos a própria pintura do erudito escritor, que elege uma casa abandonada como tema nesse período, pode-se entender a inquietação manifesta, embora saiba bem a importância de Chavannes para a renovação de artistas, como Paul Gauguin (1848-1903) e os Nabis. Como diz sobre Almeida Júnior, em *O Estado de S. Paulo* 5/6/1938, Milliet também passou incólume por entre as batalhas de seu momento e olhou para o simples, inexistente aos olhos sofisticados de seu tempo.

O Centenário de Nascimento do ituano (1950) angariou elogio e ações, por antigos e novos modernos, sendo a data de nascença aclamada como Dia do Artista. Aborda-se a obra, agora já com distância crítica e se evidencia como ainda há preocupação em mostrar que não era assim tão *Jeca Tatu*, reiterando-se o preconceito. Exceção existe, mas voltada a inscrevê-lo no quadro do baronato paulista e busca de estrangeiro em Lisboa e na Antuérpia, nos confins dos tempos, para enobrecer e edulcorar o passado do pintor.

Em 1950 se alteia como marco de narrativas, que desvelam o próprio momento de quem fala. As críticas abarcam anti-modernista histórico, como Monteiro Lobato (*Revista Paulistania* (34): 4-8, maio/ jun. 1950), até os modernistas fardados, a citar, Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), (*Folha da Manhã* 4.6.1950) Guilherme de Almeida (*Diário de S. Paulo* 13.5.1950) Geraldo Ferraz (1905-79) (*Jornal de Notícias* 7.5.1950) e Menotti Del Pichia (1892-1988), (*A Gazeta* 17.5.1950). Igualmente novos atores na luta para a

renovação estética aderem, entre estes, Waldemar Cordeiro (1925-73) (*Folha da Manhã* 10/7/1950).

O que isto significa? Pode-se pensar que, em 1950, institucionalizado o moderno brasileiro, com abertura de museus no Rio de Janeiro, São Paulo, Florianópolis e Resende, cabia então construir como mito fundador aquele que se liberou de padrões caros à Academia fluminense e parisiense, embora formado nesses centros. O interesse em criar uma narrativa linear, evolutiva e positivista da arte moderna brasileira via nele algo estelar.

Nesta época *Caipira picando fumo* (PESP) é repetida *ad nauseam* em livros e em imagens de amplo alcance, como o *Chico Bento* de Maurício de Souza (1935), caricaturas e publicidades. Nesta se expõem os ganhos em se obter crédito bancário: agora o homem sentado no mesmo cenário é jovem, porta sapatos, camisa e calça impecáveis; lê jornal e, ao seu lado, um garoto porta livros - quem sabe o futuro melhor sonhado para o país. Ciça, Primavera 2008.

---

[1] Eu e Ana Paula Nascimento editamos um conjunto para ser exposto nas comemorações do Centenário do museu, intitulada: "Almeida Júnior: um criador de imaginários" (25.1. a 15.4.2007). Graças ao apoio de Marcelo Araújo procurou-se demonstrar como este imaginário permeia o ser humano em geral. As obras foram divididas nos seguintes módulos: "Tempo humano"; "Natureza e cotidiano"; Trabalhos em contraste"; " Espaço para a vida moderna" e "Artista como museu: cópias e releituras".

[2] Durante o mestrado defendido na Escola de Comunicações e Artes/ USP (1980), com orientação de Aracy A. Amaral eu pesquisei jornais diários do período em que o artista havia atuado e editados em Itu, Piracicaba, São Paulo e Rio de Janeiro. Para a exposição de 2007 estes foram atualizados com arquivos antes sem acesso por Ana Paula Nascimento e Maia Mau. As notícias foram transcritas no catálogo.

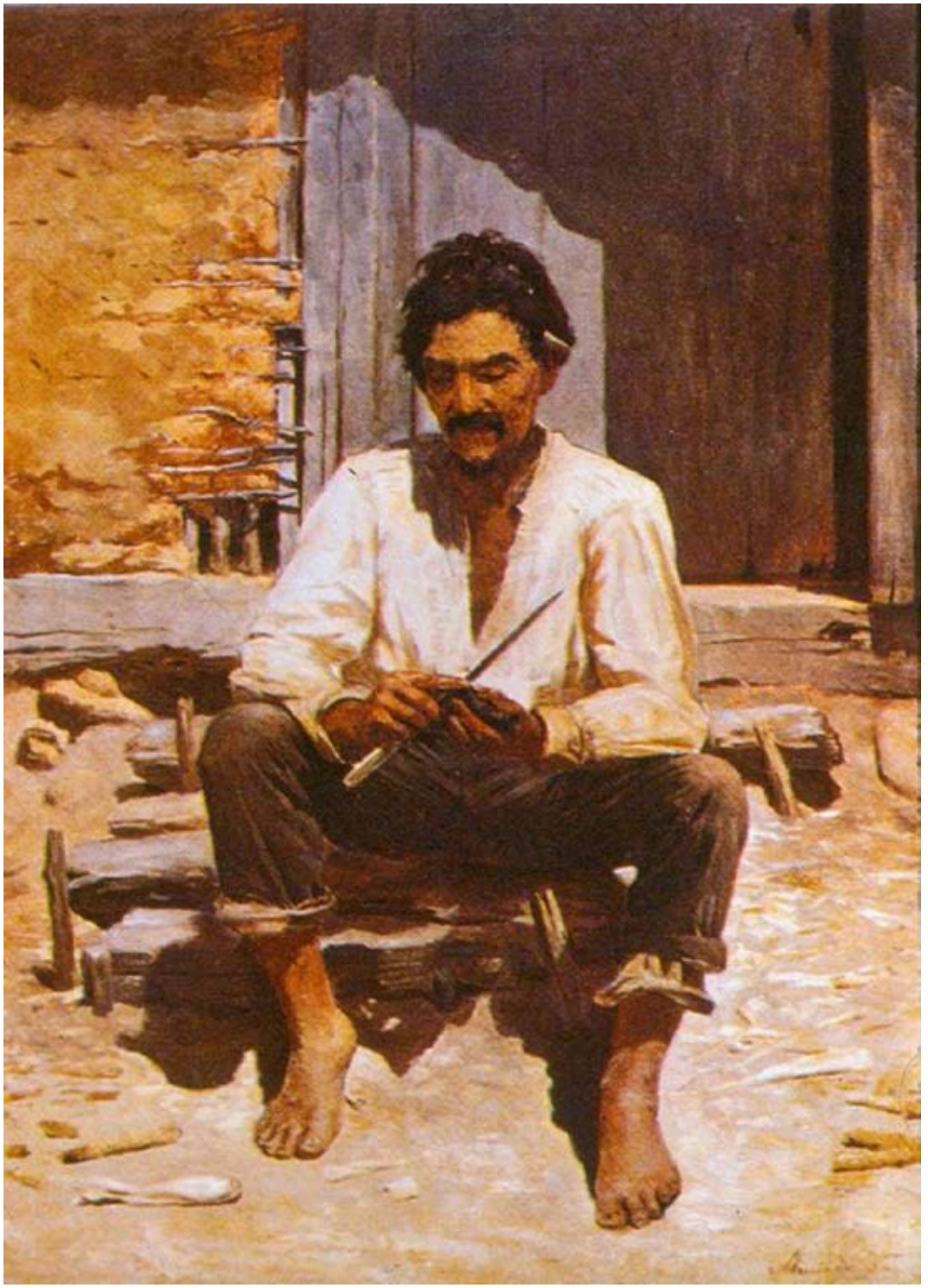
[3] Cesário N. de A. Mota Magalhães Jr.(1847-97), político, teatrólogo, historiador, fundador do Partido Republicano, muito colaborou para a cultura e o ensino da Província natal. Criou Cursos de Agricultura, de Ciências Naturais e de Farmácia; o Ginásio do Estado da capital e de Campinas, e pretendia instalar Gabinete de Leitura no interior, o que chegou a se efetivar em Porto Feliz e Capivari.

[4] Hippolyte Taine (1828-93) lecionou desde 1864 na *École des Beaux-Arts* parisiense em que parcela dos artistas brasileiros estudou. A obra chave para tais teorias, *Filosofia da arte*, surge em 1881 com suas aulas.

[5] Friedrich Ratzel (1844-1904) formula em 1882 a obra que o lança como um pensador diferente da tendência então prevalente: *Antropogeografia: fundamentos da aplicação da Geografia à História.*

[6] José Ezequiel Freire de Lima foi poeta e escritor, nascido em Resende/ RJ e falecido em Caçapa/SP, onde se fixou. Formou-se em Direito do Largo de São Francisco, colaborou em jornais paulistanos e fluminenses.

[7] As proposições de Ferdinand Saussure são reunidas em *Cours de linguistique générale*, sendo a primeira edição de 1916, o que salva o provocador modernista de também transplantar modelos.



José Ferraz de Almeida Júnior
Caipira picando fumo. 1893.
PE/ SP

Projeto: "Arte no Brasil: textos críticos do século XX": considerações sobre o estado de pesquisa

Ana Maria de Moraes Belluzzo

Professora Doutora (FAU USP / CBHA)

Marco Antonio Pasqualini de Andrade

Professor Doutor (UFU / CBHA)

O objetivo dessa comunicação é apresentar alguns dados sobre o estado da pesquisa "Arte no Brasil: textos críticos século XX", coordenado por Ana Maria de Moraes Belluzzo, e expor aspectos diferenciais sobre o trabalho de investigação proposto: a colaboração de especialistas sobre cada assunto, o foco apurado e qualitativo na seleção dos documentos, a disposição de fontes históricas para a construção de um vocabulário controlado de arte. Apresenta também uma síntese da colaboração pessoal do pesquisador a respeito do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959.

Arte no Brasil; Crítica de Arte; Escritos de Artistas

The objective of this communication is to present some information on the state of the research "Arte no Brasil: textos críticos século XX ", coordinated by Ana Maria de Moraes Belluzzo, and expose differential aspects about the work of inquiry proposed: the contribution of specialists on each subject, the refined and qualitative focus in the election of documents, the disposal of historical sources for the construction of a controlled vocabulary of art. It also presents a synthesis of the personal contribution of the researcher regarding the "Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte", realized in 1959.

Brazilian art; Art criticism; Artists' writings

O projeto de pesquisa "Arte no Brasil: textos críticos do século XX", coordenado pela Profª Drª Ana Maria Belluzzo, docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, é o componente brasileiro do projeto internacional "Documents of 20th - century Latin America e Latino Art: a Digital Archive and Publications Project", coordenado pela Drª Mari Carmen Ramirez, diretora do ICAA - International Center for the Arts of the Americas, pertencente ao MFAH - Museum of Fine Arts, Houston.

Este projeto, sediado na unidade de Pós Graduação da FAU USP, e promovido pela FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, apresenta entre seus objetivos: identificar documentos fundamentais que constituem fontes críticas sobre arte brasileira, aprofundando estudos existentes e abrindo novas fronteiras de investigação; divulgar a experiência cultural brasileira nos demais países das Américas; favorecer

a organização da informação artística existente em acervos de bibliotecas, arquivos e museus brasileiros, elaborando-a com base no conhecimento das perspectivas críticas expressas nos documentos; selecionar conjunto de casos relevantes para publicação; disponibilizar documentos por meio de banco de dados *on line*, com indexação em três idiomas - português, espanhol e inglês - e da edição de coletâneas impressas; instaurar processo interativo de trabalho com outros núcleos de pesquisa no Brasil e nas Américas. O projeto pretende ser fator relevante como novo paradigma para a construção da História da Arte no Brasil.

Esta comunicação vem apresentar o estado da pesquisa até o presente momento, e indicamos a seguir alguns dados para coletivização da informação sobre nosso trabalho.

Foram selecionados e cadastrados em nosso banco de dados até o momento (setembro de 2008) oitocentos documentos, abrangendo textos sobre os mais significativos artistas, críticos e pensadores de arte do século XX. A estimativa é de chegar a um montante aproximado de mil e duzentos documentos.

O prazo de conclusão dos trabalhos (fase de coleta e cadastramento de dados) está prevista para março de 2009. A disponibilidade dos documentos selecionados na internet é de responsabilidade da equipe de Houston, que espera no próximo ano abrir a consulta *on line* para o público em geral. Para esse fim, os procedimentos de digitalização e solicitação de direitos dos autores estão em processo de tramitação, e em parte já operacionalizados.

Pela pesquisa, a coordenadora do projeto, Ana Maria de Moraes Belluzzo, recebeu o prêmio Gonzaga Duque de 2007 da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Equipe de trabalho e a importância dos consultores e colaboradores

Além da coordenadora, a equipe é formada por três pesquisadores, uma bibliotecária e apoio operacional, que inclui secretária e assistente para os procedimentos relativos aos direitos de autor e permissão para reprodução dos documentos nas instituições detentoras.

Já contribuíram como pesquisadores para esse projeto: Ana Paula Cohen, José Augusto Ribeiro, Heloisa Espada, Marco Pasqualini de Andrade e no momento ingressam Guilherme Bueno e Angélica de Moraes.

O projeto tem contado também com colaboradores e consultores, especialistas em suas áreas, que possibilitam ampliar a visão do grupo sobre os tópicos abordados. Essa importante contribuição faz com que a pesquisa reflita o estagio de desenvolvimento dos estudos de cada aspecto das questões da arte no Brasil, mostrando os

avanços alcançados e os vários campos abertos para a investigação da história da arte.

É fundamental salientar que se procurou, com isso, fugir na medida do possível de uma abordagem centralizadora a partir dos parâmetros hegemônicos das capitais. Assim, foram convidados profissionais de vários estados e regiões do país, e realizadas viagens de estudos.

Entre os colaboradores e consultores figuram: Aracy Amaral, Ivo Mesquita, Jorge Schwartz, Vera D´Horta, Marta Rossetti Batista, Marília Andrés Ribeiro, Maria Amélia Bulhões, Mônica Zielinsky, Carlos Eduardo Marcondes de Moura, Guilherme Bueno, Fernanda Pitta, Luis Armando Bagolin e Ana Cândida.

Novos consultores estão sendo contatados para contribuir, segundo adentramos nos novos temas abordados: Tadeu Chiarelli, Arlindo Machado, Orlando Maneschy, Ana Magalhães, Dária Jaremtchuk, Cauê Alves, Polyana Lopez, Maria Hirzmann, Clarissa Diniz, Ricardo Resende, Paulo Brusky, além de pesquisadoras da Fundação Joaquim Nabuco.

Foram organizados também colóquios sobre as Utopias Construtivas no Brasil, realizados na FAU USP, em São Paulo, e no Museu de Belas Artes de Houston, contando com depoimentos e ensaios de Ana Maria Belluzzo, Ronaldo Brito, Paulo Venâncio Filho, Luiz Camillo Osório, Francisco Alambert, Franklin Leopoldo, João Frayse Pereira, Paulo Sérgio Duarte, Lorenzo Mammì, Alexandre Wollner, Maria Amália Garcia e Rodrigo Naves.

Essa polifonia de contribuições passa pela seleção e adequação precisa e fundamentada da coordenação da pesquisa, que orquestra as várias vozes, por vezes dissonantes, que amparam o processo de estudo.

É preciso salientar que sempre é privilegiado o caráter qualitativo dos documentos escolhidos para fazer parte do banco de dados, e o cuidado especial em sua catalogação, classificação e elaboração de sinopses e anotações. Assim, o que se objetiva é conseguir uma amostragem significativa, de densidade informativa, argumentativa e histórica, sobre os aspectos levantados, sem almejar um resultado exaustivo ou conclusivo.

O propósito é, portanto, dispor um corpo de idéias denso que permita aos pesquisadores ter acesso e re-elaborar, a partir de sua contribuição pessoal, os condicionantes, fatos e pensamentos dos agentes da arte no Brasil.

Diálogo com as categorias de Houston: estratégia dos subtemas

A classificação dos documentos proposta por Mari Carmen Ramirez organiza-se como categorias editoriais, ou seja, grandes assuntos a partir dos quais serão publicadas cole-

tâneas de textos. Essas categorias refletem claramente uma visão norte-americana sobre a arte da América Latina e, dessa forma, estabelece parâmetros que envolvem movimentos artísticos que de certa maneira já são vistos como fazendo parte do imaginário latino-americano: “surrealismo”, “utopias construtivas”, “conceitualismo”. Outros pontos tocam em assuntos de natureza sócio-política, como “imaginários nacionais”, “ativismo político”, “construção comunitária”, “globalização”, “exílio”, “questões de etnia, classe e gênero”. A linguagem artística ainda é abordada sob o aspecto do “hibridismo”, da “tecnologia” e do debate entre “abstração” e “figuração”.

Essas classificações poderiam gerar amarras conceituais, e muitas vezes um documento importante poderia se perder por não fazer parte de tais discursos. Esse foi um dos motivos que levaram à proposta de articular “subtemas”, vinculados às categorias, mas que geram uma ampliação da discussão, e mesmo acomoda seus “desvios”.

O subtema se trata, portanto, de uma visão prospectiva de pesquisa, que gera um foco de estudo a partir do qual são agrupados e pesquisados os documentos. Esse foco é dinâmico e maleável, e sofre mutações a partir do momento em que os próprios documentos clarificam diferentes abordagens e conteúdos. Assim, pode acontecer que um dado tema proposto esteja sendo representado por um termo inadequado e anacrônico. É o grupo de documentos que re-dirige a investigação e re-posiciona o contexto adequado daquele subtema.

Descritores e vocabulário controlado: ponto de partida para novos estudos

Um dos procedimentos na constituição do banco de dados sobre os documentos refere-se a apontar um grupo de termos descritores do documento, de modo a torná-lo passível de recuperação por buscas. A classificação se dá por data, lugar geográfico, campo de conhecimento, nomes abordados, assunto e palavras-chave, além da categoria editorial e subtemas de estudo.

No caso das palavras-chave, é realizado um destaque para termos efetivamente usados pelo autor do texto, exatamente da maneira como foram escritos, para em uma segunda etapa filtrar os mais significativos e adequá-los à tradução do vocabulário controlado do Getty Institute.

Ora, na medida em que esse vocabulário só existe, atualmente, em inglês e espanhol, e não contempla termos específicos da arte brasileira, é necessário um processo de tradução, realizado em parceria pela bibliotecária e pesquisador, de modo a aproximar o máximo possível do significado original.

Contudo, freqüentemente essa tradução é insuficiente para assegurar o conteúdo dos termos. Assim, há uma seleção de termos específicos que serão publicados como des-

critores livres, não controlados, mas que constituirão uma lista preliminar para estudo e indicação de controle para o Getty Institute.

O processo envolve também uma comparação com os termos do vocabulário controlado do sistema SIBI-USP, ou seja, um dispositivo integrado das bibliotecas da Universidade de São Paulo que organiza a classificação das obras disponíveis.

Uma análise foi realizada sobre os termos de arte do sistema SIBI-USP, e detectou-se uma série de deficiências e lacunas, o que gerou a proposta de que possa haver uma contribuição específica para este fim, ou seja, constituir um embrião de estudo de vocabulário controlado de arte em português.

Mesmo considerando as iniciativas anteriores, realizadas pelo IPHAN, Instituto Cultural Itaú e Redarte, é possível pensar que o banco de dados de documentos acrescenta um dado significativo de informações para criar critérios não somente usuais dos termos, mas efetivamente históricos. Ou seja, através do banco de dados, a pertinência de mostrar quem utilizou determinado termo, quando e em que documento apareceu pela primeira vez, estabelece um parâmetro sólido e fundamentado de critério e análise.

O procedimento adotado no projeto parte da construção de um quadro comparativo entre os termos encontrados nas palavras-chave, vocabulário controlado SIBI-USP, termos do AAT em espanhol e inglês. O primeiro filtro isola expressões singulares e particulares usadas pelos autores, que são reservados para um possível estudo posterior. O segundo filtro agrupa termos semelhantes enquanto escrita e significado, de modo a possibilitar a eleição do termo mais adequado. Termos de interesse, mas não representativos do documento são colocados aparte. Os termos que permanecem são classificados por sua natureza gramatical, e registradas as lacunas nos quadros comparativos.

Termos sem lacunas se tornam descritores nas várias línguas, mas ainda recebem atenção quanto à consistência de significado. As lacunas geram uma lista de possíveis indicações de vocabulário, que deverão passar por investigação, definição e controle, e constituir um glossário de referência. Os termos desse glossário, a partir de seleção, poderão ser enviados às várias instituições para análise e verificação da possibilidade de se tornarem novos termos controlados.

Contribuição pessoal: o Congresso dos Críticos de 1959

Os pesquisadores do projeto têm desenvolvido textos acerca dos documentos pesquisados. Foram apresentados na “Sessão Aberta” da IV Conferência Internacional do projeto de pesquisa do ICAA, realizada em novembro de 2007 no MALBA, em Buenos Aires, comunicações sobre a “Exposição de Arte Concreta” de 1956, e sobre o “Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte” de 1959.

Esta última, sob minha responsabilidade, e sobre a qual eu exponho agora uma pequena síntese, versou sobre o conjunto de resumos dos relatores que participaram do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, realizado entre os dias 17 e 25 de setembro nas cidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, e as polêmicas e discussões veiculadas pelos jornais no período de sua realização. Sob o tema "A cidade nova: síntese das artes", que fora proposto pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa, o evento contou com os mais importantes críticos da época e foi composto de oito mesas temáticas.

Mesmo versando sobre uma cidade moderna ideal, houve uma identificação imediata entre o tema e a construção de Brasília, a nova capital brasileira. Desse modo, Brasília foi tomada como exemplo do sucesso e do fracasso das utópicas propostas modernistas. Esse ponto de inflexão pode ser percebido nos discursos dos críticos e arquitetos presentes, inclusive na fala de Mário Pedrosa, que aponta o fim do período moderno e do procedimento individual dos artistas. O crítico propõe, alternativamente, que a atividade artística seja um ato coletivo e acredita que a reconstrução social humana possa gerar uma civilização estética.

Sobre o evento existem três grupos de documentos.

O primeiro refere-se ao conjunto de resumos que foram entregues preliminarmente ao congresso pelos relatores. Esses resumos foram publicados em vários órgãos da imprensa, destacando-se as edições do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e da revista *Habitat*.

O segundo grupo reúne as transcrições das oito sessões do congresso, tratando-se dos *Anais* do evento, que nunca foram publicados. Foram localizados, até agora, dois exemplares dos datiloscritos: um na biblioteca do Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand" e outro na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

O terceiro conjunto constitui-se das notícias e comentários publicados nos jornais e revistas da época, e cobrem desde os preparativos do congresso até as reflexões posteriores, datadas desde fevereiro de 1959 até abril de 1960. O depositário principal desse conjunto é o Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, local onde foram consultados para a pesquisa.

Destacam-se três questões que comparecem freqüentemente nos resumos dos relatores: 1) a idéia de que o arquiteto é efetivamente o artista que comanda, com ou sem colaboração, a síntese das artes; 2) a transformação da cidade e da arte com o advento das artes industriais; e 3) a crise da arte e da arquitetura que resultaria no fim da arte moderna e numa possível (ou não) síntese das artes.

A crise da arte, e de uma possível síntese, foi debatida também, além dos resumos, nos discursos proferidos na última sessão do Congresso, dedicado à missão da arte na civilização moderna, e registrados nos *Anais* do evento.

A imprensa brasileira, de modo geral, recebeu bem o Congresso, divulgando intensamente todos seus preparativos desde as primeiras notícias em fevereiro de 1959. Normalmente em tom favorável, que coincidia com a excitação de acompanhar as aceleradas obras da construção de Brasília, houve, entretanto, um discurso claramente polêmico e dissonante: a Coluna de Artes Plásticas do jornal carioca *O Globo*, assinada por Vera Pacheco Jordão.

A jornalista atacou abertamente a realização do Congresso, considerando-o um "embuste do governo" com o propósito de respaldar e divulgar internacionalmente a obra monumental promovida pelo presidente Juscelino Kubitschek. Os títulos demonstram o teor de seus artigos. Por exemplo: "o feitiço contra o feiticeiro", "Brasília deu uma topada", "a Zevi o que é de Zevi", "os hóspedes assinam o livro".

As defesas e respostas dos críticos brasileiros serão muitas. Mário Barata acusa o fato de que a coluna e o colunista foram lançados de modo instantâneo em um jornal sem tradição pela crítica de arte, e aponta para sua localização em página política, e não cultural[1]. Mário Pedrosa faz um balanço das atividades do Congresso, defende sua organização, e declara que não houve embuste, pois as posições diferenciadas e contrárias à Brasília foram expostas[2].

Esse conjunto de documentos, catalogados pela Equipe Brasileira do Projeto de Documentação do ICAA, é fundamental para o entendimento da cisão das utopias geométrico-construtivas no Brasil, ou seja, a perda da ingenuidade do projeto desenvolvimentista presente no produtivismo da arte concreta e sua transformação nas alternativas da arte neoconcreta (cujo manifesto foi publicado no início do mesmo ano do Congresso) e, posteriormente, na proposta de uma Nova Objetividade Brasileira.

Isso pode ser pressentido em um artigo de Mário Pedrosa que, comentando o debate da crise das artes individuais acontecido no Congresso, menciona que essa crise seria na verdade da pintura e da escultura, face ao caráter público e social da arquitetura e da urbanística, estes sim capazes de revitalizar os valores estéticos e artísticos da civilização moderna[3].

Isso coincidiria com a expansão do objeto artístico para o espaço e a interação das categorias tradicionais da arte que, se adicionadas às propostas de uma arte sinestésica, presente no relato de Theon Spanudis, podem ter contribuído para o desenvolvimento da "Teoria do não objeto" de Ferreira Gullar, que seria publicada no ano seguinte.

Por outro lado, a percepção da inevitável invasão da indústria de massa na cidade mostra que seria necessário outro tipo de manifestação artística urbana que pudesse concorrer ou extrapolar seu poder comunicativo. A arte concreta teria que deixar sua ingênua e formal utopia industrial e adentrar em um sistema de signos mais complexo e dinâmico, que acompanhasse as transformações estruturais existentes na nova metrópole.

Estas seriam pistas e rastros a se estudar para verificar o alcance dos temas debatidos no Congresso de Críticos de 1959. Com a publicação desse conjunto de documentos esperamos estar contribuindo para a compreensão de sua extensão e significado, o que nos permitirá formular hipóteses que efetivem as relações e transições entre as utopias geométricas da década de 1950 e as transformações por que passa o objeto artístico nos anos de 1960.

---

[1] Mário Barata. Indefensável. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 set. 1959. Artes e museus.
[2] Mário Pedrosa. Lições do Congresso de Críticos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 out. 1959. Artes visuais.
[3] Mário Pedrosa. Crise nas artes individuais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 out. 1959. Artes visuais.

Lourival Gomes Machado e o Suplemento Literário

Ana Cândida de Avelar

Doutoranda em Artes Visuais, Mestre em Literatura Brasileira e
Bacharel em Letras Universidade de São Paulo

Neste artigo pretende-se discutir as idéias do crítico de artes plásticas, ex-diretor do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e da Bienal de São Paulo, Lourival Gomes Machado, em relação à arte moderna brasileira, a partir de textos dele escritos para o Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo, entre as décadas de 1950 e 1960. Além disso, a análise das escolhas de Machado em relação às ilustrações do caderno, tanto de artistas consagrados como de novos talentos, também contribuirá, neste texto, para apresentar a visão de um intelectual das artes que ainda não obteve devido exame. Assim, busca-se contribuir para os estudos de crítica e arte brasileiras.

Lourival Gomes Machado; expressionismo; Suplemento Literário

This paper aims at discussing the ideas on Brazilian modern art of Lourival Gomes Machado, an art critic and former director of the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM-SP) and the São Paulo Biennial, by analyzing his articles for the Literary Supplement of O Estado de S. Paulo newspaper, all written between 1950 and 1960. The illustrations for the same supplement, chosen by Gomes Machado, are also mentioned as part of the analysis for his choice of artists help us understand his ideas on Brazilian art. Therefore, this article wishes to contribute to the studies of Brazilian art and art criticism by discussing the works of this not commonly studied critic.

Lourival Gomes Machado; expressionism; Suplemento Literário

Em fins de 1940, São Paulo foi palco de muitas iniciativas que transformariam o ambiente cultural da cidade e alcançariam, até mesmo, a produção cultural do país. Em 1947 e 1948, ocorre a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), por Assis Chateaubriand, dono do grupo de jornais *Diários Associados*, e a do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), pelo industrial e mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho. De 1948 é a criação do Teatro Brasileiro de Comédia e, do ano seguinte, a da Companhia de Cinema Vera Cruz, em São Bernardo do Campo.

Em 1951, Matarazzo e o já estabelecido MAM-SP idealizam a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Este evento foi responsável por uma troca intensa entre artistas locais e o cenário artístico internacional.

No ambiente artístico brasileiro do fim da década de 1950, acirrados debates se travavam entre concretos e neoconcretos. Ambos os movimentos encontraram respaldo em instituições do meio artístico, como o MAM-SP e a Bienal de São Paulo, que expuseram obras dos artistas a eles vinculados. Teóricos alinhavam-se a cada um dos grupos. Waldemar Cordeiro, também artista e membro do grupo Ruptura, que registra em manifesto de 1952 o propósito de uma produção artística não-figurativa, coletiva, geométrica e racional. Do lado oposto, no

qual a subjetividade do artista adquire importância, estava o poeta Ferreira Gullar, autor do Manifesto Neoconcreto, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 22 de março de 1959, no Rio de Janeiro.

Naquele momento, Ferreira Gullar defendia ferozmente o movimento ao qual havia se ligado, ainda que tenha, na década seguinte, revisto essa posição preocupando-se com a relação entre cultura e consciência política, aliando-se ao Centro Popular de Cultura. Entre os alvos de Gullar estava o crítico de arte Lourival Gomes Machado.

Exercendo a crítica: a Bienal e o Suplemento

Lourival Gomes Machado, crítico de arte vindo do grupo da revista *Clima*, composto por Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, definiu sua atuação no meio artístico, pela primeira vez, escrevendo e dirigindo a revista. O grupo buscava inaugurar uma nova maneira de se fazer crítica no Brasil, aliando a influência da tradição modernista ao rigor acadêmico. Cada um dos colegas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo (USP) ficou responsável por uma seção da revista, cabendo a Gomes Machado a de artes plásticas, além da diretoria. Em fins dessa mesma década, Gomes Machado, já tendo atuado em *A Folha da Manhã* e *A Folha da Noite,* tornou-se crítico de *O Estado de São Paulo* – o primeiro do grupo a atuar como crítico e professor da USP.

Gomes Machado era responsável pela página de artes plásticas do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* idealizado por Antonio Candido, e, alguns anos antes, havia sido diretor do MAM-SP, de 1949 a 1951, e da já citada I Bienal, além da quinta edição do evento. No Suplemento, era também ele quem escolhia as ilustrações da capa e para contos e poemas, auxiliado por Almeida Prado, diretor do caderno, e Italo Bianchi, diagramador. O conjunto de artistas eleito para publicação era extremamente heterogêneo, pois não compartilhavam de uma tendência apenas e nem mesmo pertenciam a uma só geração[1].

A ligação entre a Bienal e o Suplemento Literário é evidente. Muitos dos colaboradores do caderno receberam prêmios em diversas categorias da mostra, entre 1957 e 1963 – período em que Gomes Machado se encarregava da contracapa de artes plásticas do caderno, além de exercer vários cargos na Bienal entre 1951 e 1961. Segundo a gravadora Maria Bonomi, a Bienal se pretendia uma "grife" e, para configurar-se como tal, observava três pontos: coletividade – número expressivo tanto de público como de participantes; opção pela "novidade"; e variedade da arte contemporânea. Três aspectos compartilhados pelo Suplemento, em termos de reprodução de obras gráficas[2].

Com o fim de apontar possíveis critérios que envolviam a escolha dos artistas que publicaram ilustrações no caderno, sendo que esses critérios expressam o pensamento

do crítico acerca de artistas e tendências, selecionamos para esta análise alguns artigos publicados no próprio Suplemento.

O primeiro artigo que aponta para as considerações acima referidas é "Conversa de Barr[3]", no qual Gomes Machado trata da distribuição dos prêmios na IV Bienal, de 1957, e relata a "exaltação coletiva" causada pela não admissão de obras de Flávio de Carvalho, Darcy Penteado, Carybé, Teresa D' Amico e outros artistas figurativos. Em protesto, artistas consagrados negaram-se a participar do processo de seleção. Gomes Machado era membro do júri e, para ele, muitos dos revoltosos detinham "cadeiras cativas" na mostra e a arte nacional não podia se manter, como antes, "confinada à apologética complacência de tempos heróicos da batalha em prol da implantação do modernismo". Nessa edição, de fato estavam tanto os concretos Lothar Charoux e Waldemar Cordeiro como colaboradores do Suplemento ligados nesse momento a poéticas abstratas – os premiados Fernando Lemos, Wega Nery e Fayga Ostrower.

Outro artigo de grande interesse, pois nele Gomes Machado comenta a arte concreta, excluída das ilustrações do Suplemento, é "A presença dos concretistas", de 1958. Gomes Machado vê concretos como uma contribuição estimulante "tanto à crítica como à criação" por desafiar a dicotomia abstratos *versus* figurativos, não se unindo aos abstratos e opondo-se a ambos. Considera um mérito o fato de buscarem um denominador estético comum "diferente daquele (...) não sistematizável da criação como resultante impulsiva de necessidades subjetivas", e o valor de chamar a atenção dos figurativos para a necessidade de legitimar a arte "por verdadeiros valores formais e plásticos", em vez de se apoiarem na referência à natureza. Gomes Machado compreende que era hora de "superar os desencontros verbais até agora dominantes e quase sempre nascidos de inúteis fervores discursivos e de debates não-substanciais", para melhor examinar os fatos. Aqui, o crítico revisa o que disse em "No silêncio das paixões", no qual defende a autonomia da arte, sempre a serviço de si mesma e nunca "a serviço da indústria"[4].

Ainda em "Presença", o crítico paulista estabelece o papel da crítica:

> "Numa visão ampla e despreconcebida da criação moderna, seria inútil tentar preferir alguns. Temos de conhecer a todos (...) Isso, aliás, de propor-se como única solução, é uma doença infantil e benévola de todas as tendências artísticas surgidas em clima de competição. O que (...) impõe à crítica o dever estrito de a todos aceitar como tais, que é a maneira segura de fazê-los retornar à mesma igualdade que tentam romper, a fim de processar-se equânime a avaliação de seus variados papéis no estabelecimento de uma visão estética atual[5]".

A essa questão voltará muitas vezes, em artigos posteriores, reiterando a obrigatória isenção do crítico[6]. Uma idéia da qual não partilhavam alguns colegas de profissão, como

Mário Pedrosa, para quem a "arte realmente moderna" seria a dos não-figurativistas, em oposição àquela dos "objetivistas ou figurativistas[7]", e Ferreira Gullar, como sabemos, teórico do neoconcretismo.

A crítica aos teóricos da arte abstrata aparece em "Demonstração do óbvio[8]", no qual Gomes Machado acusa-os de buscarem um percurso similar àquele dos "primos-irmãos concretistas". Para ele, um sistema teórico específico não abrange todas as manifestações abstratas, cuja principal qualidade é justamente a multiplicidade de formulações. Segundo o crítico, a subjetividade da abstração a distancia de doutrinas – diferente da arte concreta, racional, que propõe "o problema da arte antes de consentir em sua criação[9]".

Uma análise da figuração apresenta-se no artigo "Tema, forma, imagem[10]", sobre desenhos de Aldemir Martins, um dos artistas mais presentes no Suplemento. Os trabalhos dele, para Gomes Machado, contariam com uma "nitidez das soluções alcançadas, num universalismo sinceramente aberto a todos os olhos e numa autenticidade de expressionismo temático". O crítico conduzia, assim, a obra do artista para além da temática pela qual era conhecida, dada a importância das questões formais por ele resolvidas. Gomes Machado preocupa-se em avaliar a obra de arte, apesar de contar com os fatores sócio-culturais que a rodeiam, de maneira universal, sem demonstrar predileções por uma ou outra tendência. Para ele, a arte brasileira não deve ser avaliada com critérios diversos daqueles estabelecidos, por ele, para a arte internacional, pois a arte brasileira já pertenceria ao "movimento artístico internacional[11]".

O Manifesto Neoconcreto, de 1959, foi discutido em outro artigo do crítico: "Adesões, manifestos etc...[12]", no qual aconselha neoconcretistas a efetivarem a produção artística antes de se prestarem à "formulação teórica". Gomes Machado considerava importante que da produção surgisse o discurso teórico – e não o contrário. Após essa crítica ao manifesto, Ferreira Gullar o teria acusado de fazer "oposição cerrada tanto contra Lygia Clark, como contra Weissmann", nas palavras de Gomes Machado. Para o crítico do Suplemento, esse tipo de atitude do colega, teria transformado a ruptura entre concretos e neoconcretos em "uma briguinha acidental entre uns moços de São Paulo e uns rapazes do Rio[13]".

Ainda em outro artigo para o caderno paulistano, Lourival Gomes Machado discute a V Bienal, de 1959, composta de muitos abstratos e poucos figurativos. Para o autor, a "homogeneidade" das obras refletiria uma linguagem artística comum além dos limites de Estado.

> "Obviamente abstrata, a tendência atual encontra na abstração não apenas um amplo vocabulário, mas também uma complicada semântica e uma sintaxe intrincada. Em seu discurso (...) se insere um conteúdo, uma mensa-

> gem, uma significação. E esta (...) nem se satisfaz com a lírica expansão da total liberdade formal do abstracionismo 'puro', nem se deixa enredar nas implicações racionalistas e objetivistas de certos desenvolvimentos particulares[14]".

Gomes Machado, ao contrário de outros críticos, crê na existência de um discurso da abstração localizado em algum lugar entre a subjetividade completa e a arte racional, por ela entendendo-se a arte concreta. Compartilha, portanto, da visão de Jean Dubuffet, nome importante da vertente informal, que escreve sobre a técnica da "mancha", colocando na expressão dessa arte, que alguns entendem como esvaziada de significado, um sentido que se traduz na técnica:

> A arte deve nascer do material e do instrumento, e deve conservar vestígios do instrumento e da luta dele com o material. O homem precisa falar, mas o instrumento e o material também precisam[15].

O ponto do discurso crítico de Gomes Machado que chama nossa atenção, por conta de seu ineditismo em relação aos posicionamentos de outros críticos brasileiros do mesmo período como, por exemplo, de Pedrosa e Gullar, é o destaque do expressionismo na sua compreensão da arte contemporânea: "Um neo-expressionismo, ou (...) um novo expressionismo (...) será a marca distinta da criação plástica atual[16]". Segundo ele, a partir da análise das obras expostas na Bienal, surgiria uma tendência de linhagem expressionista, distanciada das doutrinas objetivistas e racionalistas e, no entanto, sem aderir a uma completa liberdade formal, orientada apenas pela subjetividade do artista. Para o crítico, a possibilidade de um "novo expressionismo" nas tendências abstratas da época o seria explicável por conta do expressionismo alemão já demonstrar certa propensão à não figuração. Partilhariam, o expressionismo alemão e a nova vertente, de um prevalecer da "comunicação imediata e intensa".

Essa postura do crítico frente à arte abstrata dá pistas sobre seu entendimento acerca dessa produção e aponta suas referências, neste caso, o expressionismo abstrato ou o informal: "um expressionismo de formas abstratas[17]" Desse modo, Gomes Machado alinha-se à discussão internacional sobre arte abstrata daquele momento: o informal, na Europa; o expressionismo abstrato, nos EUA. Ao comentar que existiria uma "homogeneidade supranacional de linguagem e tendências", a estratégia de Gomes Machado é integrar a produção artística brasileira à estrangeira, colocando-nos em sintonia com o ambiente artístico internacional – como pretendia na elaboração da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo[18].

Mario Pedrosa referiu-se a essa Bienal, não com o tom interessado de Gomes Machado, mas sob uma visão algo irônica; seria o evento "uma *ofensiva* tachista e informal". Lá estavam presentes Edith Behring, gravadora e ex-assistente de Friedlander; Sheila Bran-

nigan, pintora inglesa que passou um período no Brasil e aqui desenvolveu uma pintura essencialmente informal; Wega Nery, cuja pintura abstrata não descarta a composição; Flávio-Shiró, essencialmente gestual; Sérvulo Esmeraldo, também ex-aluno de Friedlander, entre outros. Porém, expuseram, ainda que em menor número, os representantes da vertente construtiva: Waldemar Cordeiro, Luis Sacilotto, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Lygia Clark e outros.

É fundamental notar que Gomes Machado entende na arte abstrata de seu tempo a presença de uma mensagem e, conseqüentemente, de uma vontade de comunicar. Parecenos que o crítico busca selecionar, como ilustrações para o Suplemento, trabalhos que transmitem, por meio do gesto, uma mensagem, seja ela clara ou obscura, na figuração ou na abstração. Acima de tudo, ele concebe a arte como comunicação, mas que deve ser avaliada segundo critérios próprios do campo artístico – além da influência do contexto histórico e sócio-cultural, é essencial olhar para o elemento individual, próprio de cada artista.

Apesar dele se preocupar em traçar um panorama estético daquele momento, no que diz respeito às escolhas de obras para o Suplemento, a arte concreta não parece caber na sua seleção, talvez por não exibir a gestualidade que traduziria a mensagem do artista e sua individualidade, além de se aproximar da indústria, colocando em risco a autonomia artística. Ainda assim, aos concretos e neoconcretos ele dedicará várias páginas de sua seção de artes plásticas no caderno, conferindo aos primeiros, como foi dito, “uma contribuição estimulante”.

Considerações finais

Neste artigo buscou-se demonstrar tanto a importância de se estudar a crítica de arte de um intelectual muitíssimo ativo e pouco examinado até hoje, ou seja, uma outra perspectiva crítica da década de 1950 e 1960, bem como a possibilidade de utilização de um grupo de ilustrações, como objeto de análise da cena artística no período.

Questões fundamentais como o não alinhamento da crítica e a valorização das obras de arte acima das teorias trazem para nós parte do pensamento daquele que dirigiu o MAM-SP, logo após a saída do crítico belga Léon Degand, em 1949, até 1951 e dirigiu duas Bienais.

Sua atuação no ambiente artístico brasileiro estendeu-se ainda por outros âmbitos. Na década de 1960, além de professor de Política da Faculdade de Filosofia, Gomes Machado deu aulas de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde participou da reforma curricular do curso. O crítico chegou mesmo a diretor dessa faculdade. Quando faleceu subitamente, em 1967, encontrava-se em Milão, desenvolvendo um trabalho ligado ao patrimônio artístico italiano, junto a UNESCO.

[1] Para conhecer artistas e obras do Suplemento Literário, ver: FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar. *Artistas plásticos no Suplemento Literário de* O Estado de São Paulo *(1956-1967)*. Dissertação em Literatura Brasileira; com DVD-rom. FFLCH-USP, 2007.
[2] BONOMI, Maria. "Bienal sempre". *Revista USP*. São Paulo, nº52, dez-jan-fev, 2001-2002, p.31-32. *Apud* ALAMBERT & CANHÊTE. *As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo, Boitempo, 2004.
[3] MACHADO, Lourival Gomes. "Conversa de Barr". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, nº 53, 19 out. 1957.
[4] MACHADO, Lourival Gomes. "No silêncio das paixões". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, nº 79, 3 maio 58.
[5] Idem. "A presença dos concretistas". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, n º 115, 10 jan. 1959.
[6] "Idem. "O balanço otimista". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, nº 187, 25 jun. 1960.
[7] PEDROSA, Mario. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo, Perspectiva, 1981.
[8] MACHADO, Lourival Gomes. "Demonstração do óbvio". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 27 dez. 1958.
[9] Idem.
[10] Idem. "Tema, forma, imagem". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 14 maio 1960.
[11] MACHADO, Lourival Gomes. "O Brasil em Veneza". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, nº 97, 6 set. 1958.
[12] Idem. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 11 abr. 1959.
[13] Idem. "Resposta sobre resposta". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, nº 135, 13 jun. 1959.
[14] Idem. "Bienal: a significação do novo". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, nº 153, 17 out. 1959.
[15] DUBUFFET, Jean. "Notes pour les fins letters", em: *L'homme du commun a l'ouvrage*. Paris, Gallimard, 1973. [Tradução de Magnólia Costa].
[16] MACHADO, 17 out. 1959, loc.cit.
[17] Idem.
[18] No catálogo da mostra, escreve Gomes Machado sobre o objetivo da mostra: "colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo". Ver: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM-SP, out. a dez. 1951. 2ªed.

Arte e Política: A Apreensão crítica de Mário Pedrosa ao experimentalismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Juana Nunes Pereira

Mestranda em Artes - PPGARTES/UERJ

O presente artigo busca discutir a relação dialética existente entre arte e política, própria da trajetória do crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa. Buscaremos discutir as relações entre arte e política no sentido definido pelo filósofo Jacques Rancière. Podemos definir a potência atual do pensamento de Pedrosa a partir da sua apreensão crítica ao experimentalismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica, para Pedrosa as iniciativas artísticas desses dois artistas não só renovaram o meio artístico nacional, como de certa forma resistiam à tendência dominante de transformação da arte em mera mercadoria, com suas obras no plano da atividade-criatividade, ou seja, da ordem dos gestos, atos, do não-objetos, de nenhuma separação entre arte e vida.

Mario Pedrosa – crítica de arte - arte- política.

This paper aims to discuss the dialectical relationship between arts and politics, proper of the Brazilian art critic Mário Pedrosa's trajectory. We will attempt to debate the relations between arts and politics in the sense defined by the philosopher Jaques Rancière. We can define Pedrosa's thoughts current power from the perpective of his critical conception towards Lygia Clark's and Hélio Oiticica's experimentalism. For Pedrosa's point of view, these two artists' creative initiatives not only have renewed the national artistic environment, but, in certain way, have likewise resisted to the dominant tendency of turning art into mere commodity. Their work lies on the field of creativity-activity, i.e. in the domains of gesture, acts, non-objetcs; in the scope of no detachment between art and life.

Mario Pedrosa – art critics – art- politics

Mário Pedrosa foi sem dúvida um dos mais importantes críticos de arte no Brasil, sua obra é reconhecida nacionalmente e internacionalmente, mas é no mínimo curioso que sua obra, apesar de contar com boas publicações, se mantenha numa posição de acomodação teórica, sendo pouco discutida e estudada. Isto se deve em parte a grande associação do nome de Pedrosa ao movimento em defesa da abstração no Brasil, associação que considero justa, mas que não dá conta sozinha da produção teórica de nosso crítico, o mantendo preso ao passado, como um teórico conjuntural do debate figuração versus abstração, nacional versus universal.

Pedrosa foi um crítico que marcava seu posicionamento teórico de forma feroz, talvez por isso tenha marcado seu nome na história da arte no Brasil pela batalha da abstração na qual se dedicou, sendo defensor e principal teórico. Mas seu interesse no campo teórico da arte era bastante vasto e o estudo aprofundado de sua obra pode nos ajudar a compreender melhor a contribuição vital de suas formulações teóricas em nosso meio de arte.

Ao analisarmos sua obra podemos observar o grande interesse de Pedrosa de ir além do campo disciplinar da história da arte. Pedrosa estudou sistematicamente os principais pensadores de sua época, mantendo pastas de estudos das principais obras sobre antropologia, filosofia, psicologia, política e sociologia.

Mário Pedrosa é um nome já conhecido quando se pensa nas relações existentes entre Arte e Política. É comum perceber nos autores que se dedicaram à análise da obra do crítico a compreensão de que Pedrosa era um homem dividido teoricamente entre a Arte e a Política e que as "contaminações políticas" em seus textos críticos eram resultados dessa dualidade.

Penso que estas análises, reproduzem de certa forma um preconceito ao discurso político, a política em geral, ou mesmo da idéia de arte "apolítica", ambas, idéias profundamente enraizadas. A "Política" para nosso crítico tinha um sentido mais amplo, tratamos aqui da grande política no sentido da "*Polis*" e não da política apenas no sentido partidário ou do sistema de representatividade eleitoral. Aqui nos ajuda Foucault, na medida em que a arte como parte do sistema de saberes, pensamentos e práticas, possui, segundo o filósofo dispositivos políticos e relações de poder presentes em todos os níveis da sociedade, como nos fala Roberto Machado na introdução de "*A Microfísica do poder"* de Foucault, Diz ele: " O micropoder situa - se no próprio corpo social que perpassa o espaço do corpo – gestos,atitudes, comportamentos, hábitos , discursos." [1]

Em texto homenageando a memória do crítico, Aracy Amaral define a personalidade teórica de Pedrosa afirmando essa dualidade entre arte e política:

> *"O curioso em Mário Pedrosa é que pensando a sua trajetória com distanciamento percebemos que sempre foi um homem intelectualmente dividido. Viveu sempre entre sua paixão pela política e pelo destino dos outros homens, e por sua sensibilidade.."*[2]

E continua no mesmo texto o mesmo raciocínio:

> *"Seu interesse, de início, foi à política, sua área de interesse final também a política. .... Assim, a arte ocupou-lhe, com paixão, seus anos de maturidade, tempo de racionalidade mais intensa."*[3]

Já Otília Arantes que também se dedicou à obra de Mário Pedrosa, apesar de demonstrar uma tênue diferença da visão de Aracy Amaral, também insiste em dividir a trajetória crítica de Mário Pedrosa em dois momentos, os textos da década de 30 e os partir da década de 40, sendo os primeiros textos de ordem predominantemente política e os posteriores de ordem estética:

> "*... mas se há de convir, apesar do interesse e da importância histórica, esses textos ainda refletem, sobretudo o ponto de vista do político. É só a partir de 1940, mas precisamente a partir da série de ensaios sobre os murais de Portinari em Washington e sobre Alexander Calder que Mário Pedrosa se dedicará de forma mais sistemática à reflexão de questões estéticas.*" [4]

Ao contrário dessas interpretações que apostam numa pretensa dualidade entre Arte e Política, os textos de Mário Pedrosa apontam para inexistência dessa dualidade quando aproximamos o pensamento de nosso crítico aos do sociólogo Jacques Rancière, para quem Arte e Política fazem parte do que o autor denomina de "A partilha do sensível" em que práticas políticas e práticas estéticas fazem parte do mesmo fenômeno, defendendo que existe na base da política uma "estética" num sentido do compartilhamento da experiência do comum, desse lugar em que as relações entre arte e vida se redefinem como espaço – temporal comum, que são as ações ou relações articuladas entre as maneiras de fazer, as maneiras como os objetos se dão a ver, constituem sua visibilidade e os seus modos de pensabilidade. É na participação do comum, entre o estético e o político, entre o Eu e o Nós que estruturas políticas são estéticas e as ações estéticas políticas.

> "*....Existe portanto na base da política, uma estética que não tem nada a ver com a estetização da política..... é um recorte dos tempos e dos espaços , do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência....*"[5]

Portanto ao analisar os textos de Mário Pedrosa a partir da aproximação com o pensamento de Rancière é possível desnudar o sentido das relações entre arte e política tão presentes na obra de Pedrosa, buscando ir além das mediações naturais entre arte e política.

Mesmo no texto que analisa a obra de Käthe Kollwitz em que tanto Aracy Amaral como Otília Arantes, consideram de ordem predominantemente política, Mário Pedrosa já aponta para uma visão de unidade entre arte e política, já que aqui a atitude estética da artista se torna política na visão de Pedrosa não por um desejo de propaganda da classe operária como classe, mas sim por uma exigência interior da própria artista de produzir uma obra que é síntese da sua visão de mundo:

> *"Este para ela (proletariado como classe) é mais do que um assunto inexplorado e interessante; é a condição mesma da sua arte , a causa primária de sua sensibilidade. A sua atitude para com as massas é mais do que uma atitude estética.... um sistema de vida , já é uma atitude política."*[6]

Em função de sua visão do papel da arte na sociedade Mário Pedrosa se torna um defen-

sor da arte moderna posto que para Pedrosa a arte moderna provou que a arte não era um reflexo da sociedade, mas um fator autônomo e determinante na sociedade e que se desenvolve numa inter-relação com os outros fatores, portanto a arte não sendo mero reflexo se constitui numa força decisiva do contexto cultural – social.

> *"A própria função denotativa da representação eleva-se no plano da fusão criativa em substância universal. É precisamente por este processo de fusão e síntese transformadora, que a representação deixa de ser ilustração de uma cena ou acontecimento factual para ser a concepção abrangente do mundo na visão do artista."*[7]

O trecho de um texto de Pedrosa acima citado nos ajuda a clarear um dos aspectos centrais de sua crítica de arte, nesse sentido a arte teria um poder de emancipação do homem ao promover uma nova sensibilidade. É importante destacar que Pedrosa pensa a arte como forma de conhecimento num sentido estético-epistemológico, portanto adere à teoria da Gestalt e das formas simbólicas de Cassirer, se preocupando essencialmente com o a questão da percepção.

Posto que para Pedrosa a questão central na arte não era o acerto na temática, mas o acerto na forma. E no espaço próprio da arte, ou seja, a partir do desenvolvimento de suas questões formais, que a arte desempenha um papel transformador:

> *"O artista deve buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo transcender a visão convencional, obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a recondicionar-lhe o destino".*[8]

Nesse sentido a relação existente entre arte e política na trajetória de Pedrosa extrapola as noções tradicionais de mediação entre o artístico e o político, posto que na trajetória crítica de Pedrosa a dimensão política da arte não consistia numa defesa da arte como instrumento da propaganda ideológica ou de redução da arte a uma peça de propaganda social, aliás, sua critica a figuração, era também uma crítica contundente ao realismo socialista soviético.

> *"O fenômeno artístico, livre e autêntico, é em essência de natureza subversiva....ele atenta contra a ordem moral e cultural dominante."* [9]

Esta é para Mário Pedrosa a verdadeira vocação política da arte, sendo esta autonomia questão chave não só para arte, mas para o processo de luta político social em defesa do socialismo, posto que para Pedrosa a luta pela libertação da humanidade passa pela preservação e ampliação do direito da iniciativa criativa que a arte proporciona ao homem numa sociedade castradora como a capitalista, num sentido de que a arte

livre, liberta o homem na medida em que para Pedrosa ela é um exercício experimental da liberdade:

> *"...A revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos.... eis aí a grande revolução "final", a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la."*[10]

A Apreensão crítica de Mário Pedrosa ao experimentalismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

A apreensão crítica de Pedrosa ao experimentalismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica, nos possibilita investigar a potência contemporânea de sua trajetória crítica. A operação estética desses dois artistas nos possibilita discutir a relação dialética entre arte e política existente em suas obras, assim como na crítica Pedrosiana, principalmente quando este coloca no centro de sua análise o papel revolucionário da novidade estética introduzida por Lygia e Helio na arte brasileira: a participação do espectador.

> *".....A participação do espectador na obra é aqui já mais complexa: não é mais a simples participação dele na obra criada, completando-a ou integrando-se nela....O participante se integraria, libertado do cotidiano, em si mesmo, isto é, na vivência original da experiência primeira."*[11]

Hélio Oiticica, buscou definir em seu texto: *"Aparecimento do Suprasensorial*", a base teórica das novas experências, para ele, o objeto de arte ao ganhar mobilidade, ao se transformar num produto híbrido, estabelece um novo paradigma estético. Essa nova proposição seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação do espectador, com o objetivo de superar o objeto como expressão estética final, esta atitude criativa visa reencontrar a partir da experiência sensorial o estado criador do homem.

Sintonizado com as inovações que eram apresentadas pelos artistas, Pedrosa alarga seu entendimento do que é arte. Na medida em que vai analisando as novas produções de Hélio e Lygia vai se afastando da idéia de uma política da arte que se dá na forma, assim como de sua adesão à teoria da gestalt. E, dessa forma vai construindo sua compreensão de arte, como sistema de vida, relações, experimentação, participação. Em anotações pessoais Hélio Oiticica evoca o pensamento de Pedrosa para discutir o conceito de experimental:

> "*Performance – codificação; tomada de consciência – propor um tipo de*

> *atividade que não esteja irremediavelmente reduzida à contemplação do acabado..... problema limite: o exercício experimental da liberdade evocado por Mário Pedrosa não consiste da criação de obras , mas da iniciativa de assumir o experimental."*[12]

Dessa forma Pedrosa contribui para a crítica de uma visão estetizante do objeto de arte, fortalecendo a aposta da obra como potência de uma integração total da arte no sistema social, das relações humanas.

Com o *Parangolé*, Hélio inaugura na opinião de Pedrosa um gesto artístico que representa uma profunda renovação na arte, uma aproximação entre arte e vida que impõe um modo novo de recepção da obra, onde a relação sujeito – objeto se transforma. Aqui o sujeito que dança e veste a "obra de arte" é tocado por essa nova vivência – experiência, ao mesmo tempo, em que se torna a própria "obra de arte" pra quem assiste a performance. O *Parangolé* marca um novo momento das experiências de Hélio de estrutura - cor no espaço, redefinindo a essência do objeto plástico, que se amplia para experiência vivida na obra. Diz Hélio Oiticica:

> *"Todos esses pontos restam para uma teorização crítica e ainda outro que surge, qual seja o da verificação de uma verdadeira retomada, através do conceito de "Parangolé" dessa estrutura mítica primordial da arte, que sempre existiu, é claro, mas com maior ou menor definição....Resta verificar no Parangolé por exemplo, a aproximação com elementos da dança, mítica por excelência, ou da criação de lugares privilegiados, etc. há como uma "vontade de um novo mito".*[13]

No caso de *Os bichos* de Lygia, onde a artista busca construir um caminho que questiona o próprio estatuto da arte, Pedrosa define:

> *"Desde que recomendou que se tocasse nas suas "obras de arte", isto é, nos seus "bichos", seu ideal ou seu compromisso não é mais formal-artístico, mas estético-vital. Não é nem mesmo a arte, que ela reverencia ou que quer, mas o comportamento diante da existência, a ação totalizadora da vida...."*[14]

Pedrosa soube perceber claramente, o movimento de Lygia de propor um reencontro da arte com a vida, sua proposta de abandono de uma produção focada na criação de formas materiais, de autonomia moderna, para uma arte que existe nas relações da vida, nas experiências sensoriais. Soube acompanhar na obra de Lygia a mudança de perspectiva de um sujeito espectador que contempla passivamente, para um sujeito espectador que vive a obra, experimenta, reconstrói suas relações com o mundo, a partir de uma arte que está no mundo, nas relações, nas experiências e não mais no objeto. Ao ponto que, para afirmar essa nova arte, essencialmente de

relação, é necessário para Lygia matar a "velha" noção estetizante de arte, centrada na forma, com suas ações no campo das proposições de experiências sensíveis que se dão na experiência sensorial direta do espectador. Lygia radicaliza essas experiências indo ao limite da barreira que dividia arte e vida, arte e antiarte, rompendo definitivamente "os pretensos limites" com seus "*objetos relacionais*" passando a se definir "não-artista". A posição de Lygia Clark de se auto declarar não artista é em si uma atitude política, já que reivindica para arte a apreensão do que está além do objeto, do que está em jogo nas relações sociais. Essa experiência artística de Lygia é uma forma de partilha do sensível, um gesto que permanece contemporâneo como nos fala Rancière:

> *"Existe hoje toda uma corrente que propõe uma arte diretamente política na medida em que ela não mais constrói obras feitas para serem contempladas ou mercadorias a serem consumidas, mas modificações do meio ambiente, ou ainda situações apropriadas ao engajamento de novas formas de relações sociais."*[15]

O conceitualismo, ou seja, a crítica ao objeto de arte tradicional presente nas experiências de Lygia e Hélio se move para abandonar um sistema de arte centrado na forma – objeto, para afirmar uma arte que se desmaterializa e se constitui como idéias e conceitos. É possível perceber essa opção desde o movimento neoconcreto quando a crítica ao objeto se torna evidente e as proposições do grupo buscam uma arte que se afasta da auto - referencialidade moderna e se volta para o mundo real, onde conteúdos políticos e antropológicos sugerem para a arte o campo mais amplo das relações sociais e políticas.

Mário Pedrosa via na resistência dos artistas ao objeto, em transformar o fruto de seu trabalho criador em objeto de consumo, uma atitude extremamente nova e revolucionária, mais que uma atitude política, uma nova atitude artística. A ampliação da noção de arte para além da matéria, de uma arte que perpassa as relações e propõe um reencontro da arte com a potência primitiva da vida. Esta nova proposta artística devolve a arte a seu fluxo natural: sua total integração na vida social, como uma atividade legítima e não descartável como preconizava Pedrosa. O que implica pensar numa arte que se materializa nas próprias relações sociais como pensa Rancière, onde a arte se afirma, ao se negar como objeto ou representação e se redefine num outro campo, o campo da política que por sua vez também se define pela estética.

Nesse sentido, o debate a cerca das questões que envolvem arte e política ganham uma dimensão reveladora quando nos debruçamos no estudo da obra do crítico, seja quando compreendia na arte esse espaço comum onde o homem tem a partir da criatividade a capacidade de se transformar e transformar a sociedade, ou mesmo quando fez da sua crítica uma ação subvertora da ordem, na medida em que fez do seu fazer historiográ-

fico-crítico uma subversão do espaço estreito do campo especifico da disciplina história da arte, propondo um sentido ampliado para a sua crítica de arte, produtora de uma escrita que propõe uma reaproximação entre arte e vida, que só podemos definir como política.

---

[1] Machado, Roberto. Introdução: Por uma genealogia do poder, in Microfísica do poder de Michel Foucault.
[2] Amaral, Aracy. Mário Pedrosa: homem sem preço, Textos do trópico de capricórnio.
[3] Idem.
[4] Arantes, Otília. Prefácio de Política das Artes.
[5] Rancière, Jacques. A partilha do sensível-estética e política.
[6] Pedrosa, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe kollwitz. Política das Artes.
[7] Pedrosa, Mário, Os deveres do crítico de arte na sociedade, Política das artes, org. Arantes, Otília.
[8] Idem, pg. 16.
[9] Pedrosa, Mário. A resistência Alemã na Arte. Política das Artes.
[10] Pedrosa, Mário. Arte e Revolução. Política das Artes
[11] Pedrosa, Mário. Os projetos de Hélio Oiticica. In Acadêmicos e Modernos.
[12] Oiticica, Hélio. Caderno de notas 11/10/1971 . Programa Hélio Oiticica – Enciclopédia de Artes Visuais – Itáu Cultural.
[13] Oiticica, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé em novembro de 1964 in Programa Hélio Oiticica, Enciclopédia de Artes Visuais – Itaú Cultural.
[14] Pedrosa, Mário. A Obra de Lygia Clark. In Acadêmicos e Modernos.
[15] Rancière, Jacques. Política da Arte

Dois legados de 1808: A *Morte da Virgem* em gravuras de Martin Schongauer (1470) e Albrecht Dürer (1510)

Maria Beatriz de Mello e Souza

Doutora em História da Arte (Université de Paris I)
Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em História Social/IFCS/UFRJ - Membro CBHA

Rachel Jaccoud Ribeiro Amaro

Mestranda em História Social PPGHIS/UFRJ

O presente artigo pretende analisar xilogravuras dos dois mais importantes gravadores germânicos: Martin Schongauer (1445-1491) e Albrecht Dürer (1471-1528), que trazem representadas em si uma mesma temática: a Morte da Virgem Maria. Ambas as gravuras integram o acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro há quase duzentos anos e seu estudo comparativo é parte do projeto de pesquisa *Arte e Devoção*, desenvolvido pelo Núcleo de História da Arte (PPGHIS/UFRJ), coordenado pela Dra Maria Beatriz de Mello e Souza. Uma vez que a Morte da Virgem é um tema iconográfico difundido no Ocidente há vários séculos (em esculturas, iluminuras e outros meios) e com questões teológicas complexas (a Assunção da Virgem só se tornou um dogma em 1950) visamos elucidar as particularidades das xilogravuras de Schongauer e Dürer como um primeiro passo na investigação entre imagens monocromáticas de reprodução e práticas culturais eclesiásticas e leigas no século XV.

Virgem Maria, Xilogravura, História da Cultura.

This paper analyzes two woodcuts representing the death of the Virgin Mary by the most important German engravers: Martin Schongauer (1445-1491) and Albrecht Dürer (1471-1528). The National Library in Rio de Janeiro (BNRJ) owns one sample of each of these works of art that were brought to Brazil nearly two hundred years ago. The study of illuminations in manuscript books, prints and engravings in printed books made in Europe throughout the XV-XVIII centuries and currently owned by BNRJ is the core of the group research project Art and Devotion, coordinated by Prof. Maria Beatriz de Mello e Souza at the Federal University in Rio de Janeiro (UFRJ). The iconography of the death of the Virgin became popular in the West since the thirteenth century, as many sculptures, miniatures, panel paintings and other visual means of expression testify. It encompasses complex theological issues which were settled by the Catholic Church only in 1950, when the Virgin's Assumption became a dogma. This paper presents a first step in the analysis of historical connections between the two woodcuts and Christian practices developed in both the ecclesiastical and lay circles of XV century Northern Europe.

Virgin Mary, Woodcuts, Cultural History.

Entre os legados de 1808 evocados por este colóquio, a transferência da Real Biblioteca Portuguesa e de outras coleções para o Brasil foi fundamental para que a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ) se constituísse

com um acervo artístico de grande valor. O presente artigo enfoca um segmento quase desconhecido do ensino e da pesquisa da História da Arte no Brasil: a possibilidade de investigação histórica de fontes primárias européias. Um dos tesouros da BNRJ é o acervo de cerca de quinhentas gravuras católicas dos séculos XV-XVIII que compõem um dos segmentos do projeto de pesquisa *Arte e Devoção*... da UFRJ.

Dois artistas germânicos chamam a atenção neste acervo pela qualidade técnica e, sobretudo, pela excelência artística de suas gravuras: Martin Schongauer (1445-1491) e Albrecht Dürer (1471-1528) – até hoje considerados os mais importantes gravadores da Germânia. O presente artigo propõe uma comparação entre gravuras criadas por cada um a partir de um mesmo tema iconográfico: a morte da Virgem Maria.

Essas duas representações foram estudadas ao longo do século XX, mas quase sempre interrogadas apenas sobre suas atribuições individuais e sobre seus processos de criação[1]. Recorda-se que as artes de origem nórdica do século XV tornaram-se objetos de inúmeras interpretações históricas, desde Johan Huizinga até, por exemplo, J.C. Smith[2]. A partir de Erwin Panofsky[3] abriu-se caminho para um diálogo entre a História da Arte e a História da Cultura. Este diálogo é particularmente pertinente no âmbito da arte religiosa, como atestam estudos de M. Baxandall, H. Belting, D. Freedberg, S. Gruzinski e J.C. Schmitt que, além da forma e da materialidade das imagens, consideram "o lugar reservado às imagens no funcionamento das sociedades"[4].

Nossos objetivos, portanto, são duplos. Busca-se compreender como a morte corporal do ser humano encontra sua especificidade em uma pessoa extraordinária que, acreditava-se, teria chegado *assumpta* aos céus em corpo e alma. Tratando-se de um tema difundido em esculturas, iluminuras e outros meios, visamos elucidar as particularidades das xilogravuras de Schongauer e Dürer como um primeiro passo na investigação entre estampas e práticas culturais eclesiásticas e leigas no século XV.

Práticas de devoção mariana nos séculos XV e XVI

As imagens cristãs consideradas, muito diferentes do atual conceito de "arte", apresentavam um vínculo estreito entre forma e função. Eram associadas às principais práticas de devoção da Baixa Idade Média, como aquelas incentivadas pelas pregações das Ordens Mendicantes[5]. A cultura visual estimulada por franciscanos e dominicanos visando a inclusão de leigos — imagens, teatro, leituras, sermões — encontrou reforço com a *Devotio Moderna,* que encorajava os fiéis a se identificarem pessoalmente com representações de Jesus e Maria[6].

As imagens contribuíam para essa devoção pessoal ao multiplicaram-se além de esculturas, vitrais, afrescos e retábulos, nem sempre colocados em locais visíveis para os fiéis na igreja. Elas foram domesticadas, encomendadas para capelas particulares. Desejadas



Martin Schongauer.
A Morte da Virgem, 1470.
Gravura em metal,
25,5 × 17,1 cm.

por leigos de diversos grupos sociais, as imagens encontravam suportes vários como os de iluminuras e gravuras. Em Livros de Horas, a Virgem Maria é figura central nas práticas de leituras, orações, litanias e iconografia.

A técnica da gravura assumiu uma importância considerável na Germânia em fins do século XIV e início do século XV[7]. A princípio na forma de pranchas avulsas ou em séries (um grupo de gravuras sobre um tema específico podendo compor um livro), as gravuras tinham um caráter popular. O advento do processo da xilogravura e depois da gravura em metal não resultou apenas de uma descoberta técnica — esta já era conhecida — mas, com efeito, de uma demanda por imagens que não fossem caras[8].

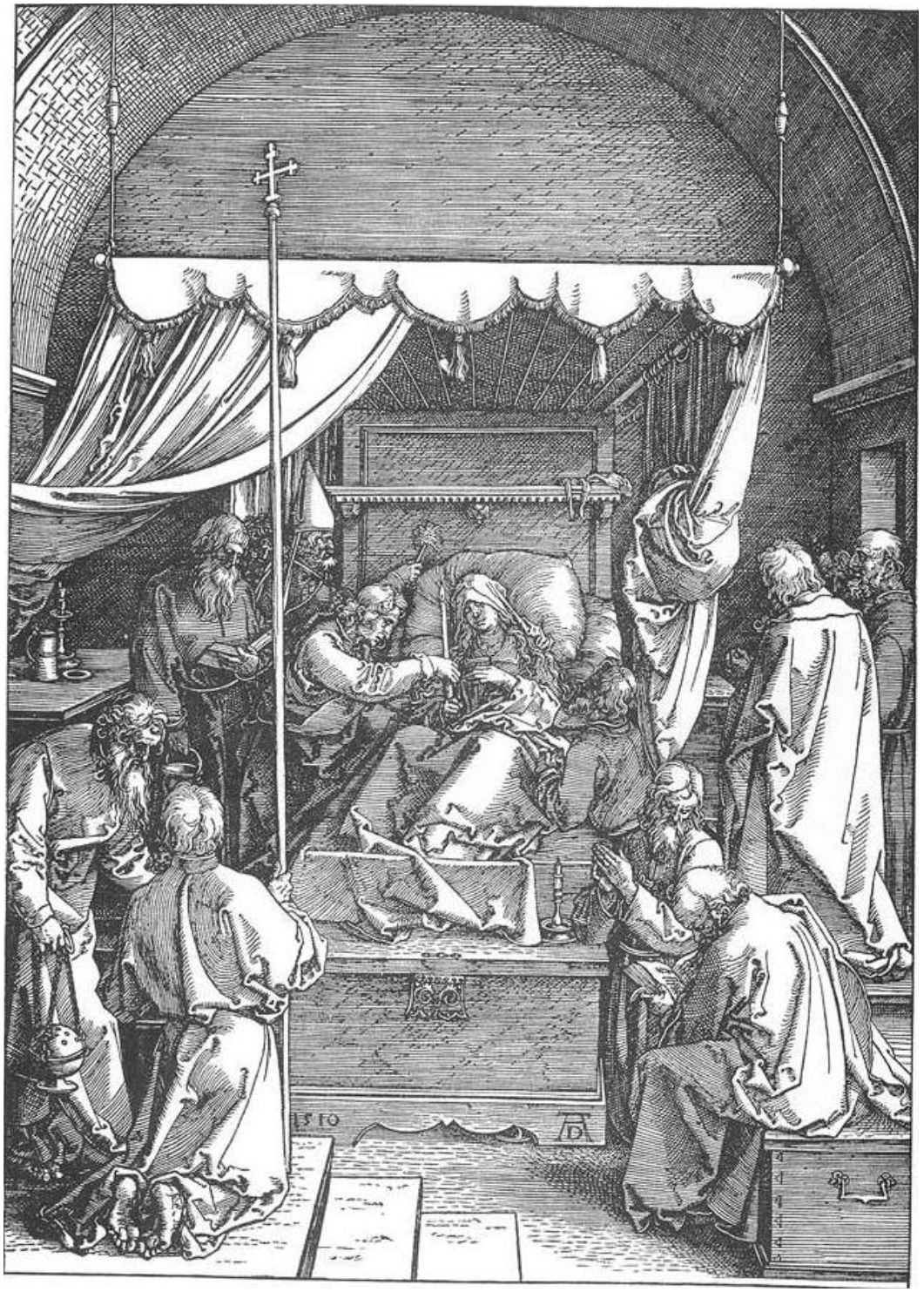
Uma vez que eram facilmente reproduzidas, repetidamente copiadas e tinham baixo custo, as gravuras disseminaram-se por toda a Europa. Os gravadores iniciaram uma comercialização que não era limitada por guildas nem por comissões. Estampas eram para os mais pobres o equivalente acessível de pinturas. Schongauer e Dürer elevaram a gravura a um patamar mais próximo ao da pintura, sendo adquirida também por grupos sociais mais abastados.

Martin Schongauer (c. 1448-1491) de Colmar foi um dos primeiros a aperfeiçoar a técnica da gravura em metal, que possibilita um traçado mais delicado e maior riqueza de detalhes. Na gravura *A Morte da Virgem*, esses elementos estão presentes na representação do ambiente e dos objetos domésticos, e nas expressões dos personagens que compõem a cena. Mas surpreendem-nos as grandes dimensões desta gravura (25,5×17,1 cm), já que algumas estampas eram produzidas para serem carregadas no bolso[9].

A xilogravura de Albrecht Dürer também tem grandes dimensões (29,1 x 20,9 cm). Entretanto, essa representação tinha a particularidade de compor uma série de gravuras produzidas pelo gravador que formaram o livro intitulado *Mariensleben* (*Vida de Maria)*. Este livro seguia o padrão do período: cada uma das vinte xilogravuras era acompanhada por um poema relativo à cena representada[10].

Mesmo que *A Morte da Virgem* de Dürer faça parte da série *Mariensleben*, nossa proposta é a análise de suas semelhanças iconográficas com a gravura de Schongauer a partir dos atributos visíveis que podem estar associados às práticas de devoção do período. E, mais especificamente, investigar a crescente presença de livros nas representações desse tema.

A escolha de imagens desses dois artistas remete a um fato histórico relevante. Além das semelhanças, Dürer – que, ao longo de sua vida, superou o trabalho de todos os gravadores que o antecederam – admirava Schongauer tendo visitado Colmar para conhecê-lo[11] .Ademais, apesar das duas representações terem sido produzidas a partir de técnicas diferentes, suas dimensões e o reconhecido valor estético de ambas apontam para funções semelhantes, associados às práticas de devoção privadas e ao uso doméstico.



Albrecht Dürer.
A Morte da Virgem: A Vida da Virgem, 1510.
Xilogravura,
29,1 x 20,9 cm.

A Morte da Virgem

A imagem de Maria ganhou cada vez mais importância ao longo dos séculos no Ocidente medieval. Nos séculos XII e, principalmente, XIII – após as reflexões de Bernardo de Claraval[12] (1090-1153) que enfatizavam a devoção à Maria - houve um verdadeiro crescimento do culto à Virgem. Tratados teológicos, liturgia, sermões, poemas e imagens celebravam o papel de Maria na história da salvação.

O fim da vida da Virgem não é um tema simples, já que está ausente dos Evangelhos canônicos. A iconografia podia desdobrar-se em diversas cenas autônomas, conjuntas ou mesmo seqüenciais: trânsito, dormição, morte, ressurreição, assunção de alma e corpo de Maria[13]. Ela não poderia ter sido poupada da morte se o próprio Redentor se submeteu à morte na cruz[14]. Contudo, a doutrina e a liturgia medievais tendiam a associar a Assunção de Maria com a Ascenção de Cristo, poupando a Virgem da corrupção corporal decorrente da morte. A complexidade teológica do tema pode ser percebida na demora para proclamar o dogma da Assunção, apenas em 1950[15].

O relato mais conhecido encontra-se na *Legenda Áurea* (1260), do dominicano Jacopo de Varazze, que reuniu diversos relatos apócrifos: milagrosamente, cada um dos apóstolos, espalhados pelo mundo, foi conduzido até o leito da Virgem que foi "liberada da dor na carne da mesma forma que fora isenta da corrupção"[16].

A investigação da tradição iconográfica deste tema nos mostra que nas representações dos séculos XIII e XIV a figura central é, muitas vezes, Jesus Cristo segurando uma pequena efígie que representa a alma de Maria. A partir do século XV, entretanto, a figura de Jesus parece ficar em segundo plano, ou mesmo é omitida. Mais comum é vermos Maria deitada em uma cama com colunas, em um típico interior doméstico, como nas gravuras de Dürer e Schongauer.

Além dessa semelhança, diversos atributos estão presentes em ambas as representações. Nos dois casos, ela ainda está viva e recebe uma vela iluminada do apóstolo João. São Pedro, aqui e em outros casos, é o idoso representado ao lado de João que carrega atributos de bispo e parece conduzir a cerimônia. Outros apóstolos estão ao redor de sua cama, mas a maioria não é identificável. Muitos objetos são comuns às duas representações: cruz, incensório, recipientes e castiçais, mas um em particular nos chama a atenção: o livro aberto que está sendo atentamente analisado pelos apóstolos.

A representação de um ou mais livros em pinturas da Morte da Virgem tornou-se freqüente ao longo do século XV, como nos quatro exemplos seguintes. Em um painel de Hans Multscher de 1437 duas tradições iconográficas estão presentes: ainda vemos a figura de Jesus segurando a alma de Maria, mas há também três apóstolos que lêem atentamente cada um o seu livro. Além desses, há outros dois livros sobressalentes em

uma mesa ao lado da cama de Maria. Em uma tela de Petrus Christus, além do livro segurado por Pedro, logo no primeiro plano vemos um apóstolo com um livro aberto, apoiado em seu colo, e, no canto direito da imagem, há um outro fechado em cima de uma mesa. Na tela de Hans Holbein, Senior, já posterior à gravura de Schongauer, vemos quatro livros espalhados por todo o quarto. Pedro parece ler um deles, há dois outros sobressalentes em cima da cama: um fechado e um aberto, como se tivesse acabado de ser consultado. Além desses, outro livro está sendo lido por um apóstolo aos pés da cama, também no primeiro plano da imagem. Na versão de Joos van Cleeve, posterior à gravura de Dürer, logo no primeiro plano, vemos um livro aberto, e no lado esquerdo, dois apóstolos lêem atentamente[17].

Vemos semelhanças entre muitas imagens, além destas citadas, e as representações de Dürer e Schongauer. Há muitos detalhes e representações de objetos típicos de um ambiente doméstico. Outros servem à preparação para a morte. Os apóstolos, sensibilizados, apresentam como atributo principal o livro. Nossa primeira hipótese de trabalho sugere um vínculo entre a recorrência, e até proliferação, de livros representados e um novo papel deste atributo na preparação para a morte de cristãos.

A boa morte da Virgem Maria

Se analisarmos as práticas de devoção à Virgem Maria, especificamente, veremos que a maioria dos autores enfatiza a exemplaridade que Maria representava para os fiéis[18]. Assim como tantos outros aspectos de sua vida, sua morte também era um exemplo para qualquer fiel: era a "boa morte".

O tipo iconográfico de Maria em seu leito de morte também tem sido compreendido a partir de comparações com gravuras representando pessoas comuns no leito de morte[19]. Estas integravam o *Ars Moriendi*, um dos gêneros mais divulgados entre livros ilustrados do fim da Idade Média. Os momentos finais da vida tornaram-se um tema de maior relevância após a Peste Negra (1348) e epidemias posteriores, quando cristãos enfocavam a preparação espiritual para a morte, inclusive a morte súbita.

As análises das duas gravuras germânicas da *Morte da Virgem*, que destacam o livro como principal atributo dos apóstolos, parecem apontar para o surgimento de uma leitura mais intimista de livros, a partir de práticas domésticas de devoção. A gravura, sem dúvida, possibilitou a popularização dessas práticas.

---

[1] Cf. PANOFSKY, Erwin. **The life and art of Albrecht Dürer**. New Jersey: Princeton University Press, 1948; RIDDERBOS, Bernhard. Hugo van der Goes's Death of the Virgin and the Modern Devotion: an analysis of a creative process. **Oud Holland Jaargang**, v. 120, n. 1/2, p. 1-30, 2007.

[2] Cf. HUIZINGA**,** Johann. **O declínio da Idade Média**. São Paulo: Verbo-Edusp, 1978;SMITH, Jeffrey Chipps. **The North-**

ern Renaissance: Art and Ideas. New York: Phaidon, 2004.

[3] Cf. PANOFSKY, Erwin. **Early Netherlandish painting:** Its origins and character. Cambridge: Harvard University Press, 1966; _____. **O significado das artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

[4] SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: EDUSC, 2007. p. 26. Cf. BELTING, Hans. **Likeness and Presence**: a history of the image before the era of art. Chicago: University of Chicago Press, 1997; _____. **The Image and its Public**: Form and Function of Early Passion Paintings. New York: New Rochelle, 1990; FREEDBERG, David. **The power of Images**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. GRUZINSKI**,** Serge**. A guerra das imagens**: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

[5] DUBY, Georges. **O Tempo das Catedrais**: a arte e a sociedade: 980-1420. Lisboa: Estampa, 1979, *passim*. BELTING, Hans. **The Image…** e Bolzoni**,** Lina. **The Web of Images**: Vernacular Preaching from its Origins to St. Bernadino da Siena. Aldershot 2004, também destacam a importância do século XIII diante do surgimento das Ordens Mendicantes.

[6] KATZ, Melissa (ed.); ORSI, Robert A. (autor). **Divine Mirrors**: The Virgin Mary in the Visual Arts. Oxford University Press, 2001. p. 33.

[7] Cf. EISENSTEIN, Elisabeth L. **A Revolução da Cultura Impressa**: os primórdios da Europa Moderna. São Paulo; Ática, 1998; LANDAU, David; PARSHALL, Peter. **The Renaissance Print**: 1470-1550. New Haven: Yale University Press, 1994.

[8] SCHOCH, Rainer. A Century of Nuremberg Printmaking. In: MONTEBELLO, Phillippe de; BOTT, Gerhard. **Gothic and Renaissance Art in Nuremberg**: 1300-1550. New York: Metropolitan Museum of Art, Nuremberg: Germanisches Nationamuseum, Munich: Prestel-Verlag, 1986. p. 93-100.

[9] SCHOCH, Rainer. *Op. cit.*, p. 95.

[10] PRICE, David Hotchkiss. **Albrecht Durer's Renaissance**: Humanism, Reformation, and the Art of Faith. The University of Michigan Press, 2003. p. 153.

[11] Cf. CONWAY, William Martin. **The writings of Albrecht Dürer**. New York: Philosophical Library, 1958; HUTCHISON, Jane Campbell. **Albrecht Dürer**: a biography. Princeton: Princeton University Press, 1990; MONTEGORY Museum of Fine Arts. **Faith and Humanism**: Engravings and Woodcuts by Albrecht Dürer. Alabama, 2002; PANOFSKY, E.. *Op. cit.*, 1948.

[12] Sobre Bernardo de Claraval: Cf. DUBY, Georges. **São Bernardo e a Arte Cisterciense**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

[13] SCHMITT, Jean-Claude . L'Exception corporelle: à propos de l'Assomption de Marie. In: HAMBURGER, Jeffrey F.; BOUCHÉ, Anne-Marie (ed.). **The Mind's Eye**: Art and Theological Argument in the Middle Ages. Princeton: Princeton University Press, 2006. p. 151-185.

[14] WARNER, Marina. **Alone of All Her Sex**: the myth and cult of the Virgin Mary. London: Weidenfeld and Nicolson, 1976.

[15] Pio XII proclamou o dogma na Bula *Munificentissimus* Deus. Cf. PELIKAN, Jaroslav Jan. **Mary Through the Centuries**: Her Place in the History of Culture. New Haven: Yale University Press, 1996. p. 135.

[16] VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: Vidas de Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 114, p.659-60.

[17] MULTSCHER, H., Painel, 148 x 140 cm. Staatliche Museen, Berlim; CHRISTUS, P., 1457-67. Madeira, 171,1 x 138,4 cm. Timken Art Gallery, San Diego; HOLBEIN SENIOR, H. *A Morte da Virgem, c.* 1490. Tempera em painel de carvalho, 150 x 228,5 cm. Museum of Fine Arts, Budapeste; CLEEVE, J. van., 1520. Óleo sobre madeira, 132 x 154 cm. Alte Pinakothek, Munique. **Todas as imagens citadas podem ser encontradas no site www.wga.hu.**

[18] Cf. HEAL, Bridget. **The Cult of the Virgin Mary in Early Modern Germany**: Protestant and Catholic Piety, 1500-1648. Cambridge: Cambridge University Press, 2007; PELIKAN, J., *Op. cit.*, WARNER, M. *Op. cit.*.

[19] Cf. DUCLOW, Donald F. Dying Well: The *Ars Moriendi* and the Dormition of the Virgin. In: DUBRUCK, Edelgard E.; GUSICK, Barbara (ed.). **Death and Dying in the Middle Ages**. New York: Peter Lang, 1999; O'CONNOR, Mary Catharine. **The Arts of Dying Well**: The Development of the Ars Moriendi. New York: AMS Press, 1966.

A Obra de Arte Guardada: Coleções que poucos viram

Maria Eurydice de Barros Ribeiro

Doutora, Universidade de Brasília - Unb

A história da arte trata do objeto de arte propriamente dito. Isto é, das coleções constituídas nos salões, museus e exposições. As coleções que se encontram nas bibliotecas não recebem o mesmo tratamento. Isto se revela, em particular, com relação aos manuscritos iluminados. O objetivo desta comunicação são os livros iluminados. Esses manuscritos são obras de luxo executados para imperadores, reis e o alto clero e pretende-se abordá-los com pertencentes ao domínio da arte medieval. A pesquisa se concentrará no Livro das Aves, um bestiário cuja leitura por alegorias se fundamenta nas Escrituras. Trata-se de um fragmento de um manuscrito português do século XIV que se encontra na Biblioteca da Universidade de Brasília.

Iluminuras, arte medieval, bestiário.

L'histoire de l'art s'occupe de l'objet d'art au sens propre. C'est à dire les collections constituées depuis les salons, les musées et les expositions. La situation est tout autre face aux collections qui sont dans les bibliothèques. Cela se révèle surtout dans la manière dont on traite l'enluminure. Le but de cette communication portera sur les livres enluminés. Ces manuscrits sont des ouvrages de grand luxe, executés pour les empereurs, les rois et le haut clergé. Donc, le domaine de l'art au moyen age est le livre iluminé. L'enquête concerne au Livre des Oiseuax, un bestiaire porteur d'une lecture allégorisée , fondé sur l'Ecriture, qui se trouve à la Bibliotheque de l'Université de Brasília.

Enluminure, art au moyen age, bestiaire.

De um modo geral a obra de arte está associada aos museus e as galerias de arte. Esquecemos com freqüência do acervo artístico que se encontra nas bibliotecas. A Biblioteca Central da Universidade de Brasília constituída dentro de uma tradição, que entende que o prestígio de uma biblioteca está ligado à riqueza de suas coleções, dotou o seu acervo de uma coleção de obras raras, dentre as quais se encontram três códices portugueses do século XIV, guardados no seu cofre. Como se sabe a história das bibliotecas no ocidente caracterizou-se por uma busca insaciável por livros e manuscritos, "objetos de concorrência para as bibliotecas de reis e príncipes "[1]. Na verdade, a concorrência teve início antes, na Idade Média, quando os *scriptoria* dos mosteiros rivalizavam-se na produção do melhor pergaminho, na busca dos melhores pigmentos e na tradução de obras raras da antiguidade clássica. Buscava-se então, não só o prestígio para a biblioteca, mas, formar uma clientela de poderosos. O produto oferecido, o livro, resultava de um ato de criação, começando pelo polimento do pergaminho que oferecia o suporte ao desenho e a pintura, onde as cores alternavam pigmentos vegetais e minerais resultando em obras originais de rara beleza.

A proposta desta comunicação é analisar o manuscrito medieval como resultante de um ato de criação artística, vinculado a tradição da história das bibliotecas. Partir-se-á do princípio que o livro medieval possui um valor

estético que permite reconhecê-lo como objeto de arte. O estudo propõe três etapas: Na primeira, pretende-se com base na historiografia especializada, determinar a conceituação do manuscrito medieval como objeto de arte. Na segunda, busca-se determinar os limites da criação, os problemas de autoria e o percurso do livro. Finalmente na terceira etapa, analisar-se-á um exemplo raro de iluminura portuguesa do século XIV que se encontra atualmente no setor de obras raras da Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

Com relação a historiografia especializada, não existe consenso entre os historiadores da arte com relação ao estatuto da arte ao longo da Idade Média. É conhecido o debate entre Hans Belting e o medievalista Jean Claude Schmitt, a respeito das imagens medievais. Esse último, contrapondo-se a Belting, lembra que nem todas as imagens possuíam na idade média uma função religiosa e citando o exemplo dos palácios italianos cujos afrescos associavam-se a ritos cívicos, defende que o preço e a riqueza dos materiais e do trabalho evidenciam o valor estético da obra medieval. [2] Chamando atenção para a discriminação imposta aos objetos medievais de pequenas dimensões, Otto Pächt foi um dos primeiros a afirmar a importância artística da iluminura, insistindo na história do olhar, formado na procura ávida pelas grandes superfícies da pintura mural e mais tarde na pintura de cavalete. [3]

No tocante aos limites da criação, a imagem religiosa, qualquer que seja a sua natureza, encontra-se submetida a um discurso escrito que determina *à priori*, os limites da sua criação. A partir do século VIII, o conteúdo desse discurso foi determinado pela *Capitulare de imaginabus*, os *Libri carolini,* que criticando o culto das imagens promoveu um sistema artístico que embora não tenha resultado em um estilo original, gerou conseqüências profícuas para o Ocidente. A consciência do papel do artista, a assinatura dos trabalhos e a desmistificação do trabalho artístico evidenciam uma produção de livros iluminados que alcançou então, o seu apogeu. O inventário citado por Jean Wirth prova que a maioria dos livros encomendados era oferecida como presentes, destinando-se a coleções particulares de algum grande personagem eclesiástico ou da nobreza [4].

Feitas estas considerações, passo finalmente a terceira etapa da pesquisa, isto é a análise do último fólio do Livro das Aves, manuscrito português do século XIV,[5] que traz uma iluminura representando Ezequiel cercado de um anjo, uma águia, um leão e um boi conforme a visão atribuída ao profeta. O inusitado dessa representação é o gênero literário em que a iluminura se encontra: um bestiário. Como se sabe, os bestiários medievais constituíam um repertório de animais, plantas e pedras aos quais era atribuído um valor simbólico visando à educação doutrinária e moralizadora de monges e leigos. Tratando-se de manuscritos iluminados, cada fólio trazia o animal correspondente ao texto escrito, devidamente, representado.

Seguindo essa norma, o nosso fragmento é iluminado com figuras de pássaros de acor-

do com a identificação que lhe foi conferida: Livro das Aves. Em trabalhos anteriores,[6] buscou-se situar a tradição e procedência do fragmento, localizando o manuscrito latino do qual foi feito a transladação para o português. Trata-se do Livro das Aves, (século XII) que se encontra no arquivo da Torre do Tombo (Lisboa) originário do mosteiro de Lorvão[7]. O fragmento de Brasília não só, é a única versão em língua portuguesa do Livro das Aves, como o único a trazer a representação da figura humana no seu anterior. Para proceder à análise da iluminura e tentar esclarecer a sua surpreendente presença na versão portuguesa, foi feito o rastreamento das fontes escritas, em particular, o manuscrito latino oriundo do Mosteiro de Lorvão. Em seguida, procedeu-se a comparação com o fragmento português em que se encontra a iluminura do profeta.

Existem três referências a Ezequiel no Livro das Aves de Lorvão: uma no Tratado do Noitibó e duas no Tratado da Águia.[8] O Tratado do Noitibó imprime um sentido místico a ave, associando-a ao próprio Cristo. O Tratado da Águia, último dos tratados, encerrando o manuscrito latino, refere-se a Ezequiel apoiando-se no texto bíblico segundo o qual, o profeta teve uma visão dos quatro evangelistas na forma de quatro animais.[9] De acordo com o anunciado no título do tratado, o autor se deteve na águia, isto é em João.

No fragmento do manuscrito português a parte relativa ao noitibó apresenta alguns problemas de leitura. Ainda assim, foi possível identificar que o tradutor imprimiu o mesmo sentido do texto latino. Quanto a águia que é igualmente o último tratado, não consta do fragmento a primeira alusão a Ezequiel que se encontra no texto latino (o que não significa que a tradução não tenha sido feita). Finalizando o Tratado da Águia, o texto faz uma referência clara a visão de Ezequiel, abrindo em seguida, novo título com letras vermelhas: "*De como Ezequiel o profeta pos áás quatro euangelistas a cada hua as semelhança.*". [10] Logo abaixo, a iluminura de Ezequiel ocupa meio fólio.

O texto escrito que se segue após a iluminura detalha a visão de Ezequiel, apenas esboçada no manuscrito latino de Lorvão, efetuando uma intervenção importante. Retomando a breve alusão feita a Ezequiel no texto latino, o tradutor acrescentou um novo tratado com base na tradição cristã que deu aos animais da visão do profeta, a cada um *a semelhança* dos quatro evangelistas.
Não foi essa a única intervenção feita pelo tradutor. Ao longo do manuscrito, como de praxe, a tradução não foi literal. Foram feitas inversões e digressões importantes, das quais a mais importante, é sem dúvida a que se refere a visão de Ezequiel. Com efeito, tal representação não existe nem no manuscrito latino de Hugues de Fouilloy que se encontra na Biblioteca da França,[11] do qual os demais manuscritos latinos foram copiados, nem em nenhum outro manuscrito que se tenha notícia. Em todos os manuscritos latinos consultados até o momento, as iluminuras representam apenas as aves.

Além do seu caráter temático inovador e raro para um bestiário, a iluminura da visão do profeta surpreende pelo espaço que ocupa: mais da metade do fólio (o que tam-

bém a distingue das demais iluminuras que são consideravelmente menores). No centro encontra-se o profeta de pé, segurando com a mão esquerda o Livro e com o indicador direito apontando para a águia, à sua esquerda. Vestido de verde e com um manto escuro a expressão grave é intensificada pela calvície pronunciada e pela barba. O desenho foi enquadrado por molduras do mesmo estilo de enquadramento das aves. Simetricamente foram traçadas duas linhas retas que separam o profeta das representações dos evangelistas. No alto, à direita, encontra-se um anjo (Mateus), embaixo um leão (Marcos), abaixo da águia (João), à esquerda, o boi (Lucas). Todos os animais são alados. O fundo é azul, salpicado de pequenos pontos brancos e vermelhos mantendo a mesma decoração de outras iluminuras do manuscrito. Acima aparecem pequenas arquiteturas constituídas por telhados e torres. Cada animal é portador de uma mensagem que não aparece no fragmento.

A execução de um manuscrito, é sabido, era obra coletiva. Do preparo do pergaminho a colocação final da capa, vários monges participavam da tarefa. Ao efetuar a versão, o monge deixava em branco os espaços reservados ás iluminuras. Logo, de um modo geral, o iluminador conhecia o conteúdo escrito que não era, todavia imprescindível ao seu ofício. O texto, no entanto, não era o único instrumento indispensável. Da mesma forma que o escriba necessitava de uma cópia para elaborar a versão em português, o desenhista tinha diante dos olhos um modelo. Seguidamente, os mosteiros possuíam um exemplar a ser copiado e iluminado. O desenho e a pintura eram feitos posteriormente. As linhas e o enquadramento evidenciam que o monge utilizou uma régua e um esquadro, instrumentos conhecidos dos *scriptoria* dos mosteiros. Se por um lado, o iluminador utilizou a mesma técnica de outros mosteiros da Europa, por outro, há indícios que nos mosteiros portugueses, embora os copistas seguissem a *empaginação*, o desenho podia apresentar variações.[12] Ora, isso permite supor, que os iluminadores tanto poderiam recorrer aos modelos, como observando as simplificações e interferências feitas no texto escrito pelo copista, modificar o modelo original das iluminuras, o que permite concluir que o iluminador da versão portuguesa modificou o modelo. No caso da grande iluminura não havia o que ser modificado, uma vez que o texto escrito não constando no original, não havia modelo a ser seguido, o que obrigou o iluminador a procurar um modelo em outro manuscrito. Não conseguimos ainda localizar o modelo ou modelos que foram utilizados pelo iluminador. Tanto a figura de Ezequiel, quanto as representações dos evangelistas são bastante familiares. Note-se, porém, que o valor simbólico foi substituído na representação, pela função emblemática. Isto se explica pelo fato da visão de Ezequiel, ser segundo alguns estudiosos,[13] um caso à parte. Isto é: os quatro animais são ao mesmo tempo atributos dos evangelistas e coletivamente, símbolos do Cristo – a *sacramenta* – conforme consta nos autores medievais. A possível interpretação *cristológica* pretende que Cristo nasceu como homem, foi touro na sua morte, leão na ressurreição e águia na sua ascensão. Porem, São Jerônimo refere-se ao emprego “atributivo” desses animais aos evangelistas, o que provoca “fusão e tensão entre o bestiário simbólico do Cristo e o bestiário emblemático dos evangelistas”. [14]

Os estudos feitos a respeito do espaço deixado para as iluminuras revelam que existiam normas pré-estabelecidas destinadas ao leitor. Na versão em português do Livro das Aves, os espaços abertos para a iluminura não só visou a leitura – permitindo a identificação dos tratados, graças as iniciais coloridas – mas, o acesso imediato a imagem. O título em vermelho que precede a iluminura do profeta permite reconhecer o início de um novo tratado. O olhar para a iluminura é exigido pelo espaço que esta ocupa. Não há como, no término da leitura, a possibilidade de escapar da visão de Ezequiel. A comparação com os modelos anteriores dos demais manuscritos do Livro das Aves permitiu comprovar a novidade do estilo escolhido pelo iluminador da versão portuguesa. A digressão efetuada no final do manuscrito não se restringiu ao texto escrito, mas buscou na linguagem visual das imagens fazer-se compreender. Por isso, o diálogo do texto escrito com a grande iluminura é sincrônico, obrigando o iluminador a assumir outro estilo. A linguagem escrita e a linguagem visual entrelaçam-se, adaptando-se às exigências do novo século. Ezequiel ganhou uma representação de um naturalismo surpreendente, difícil de ser encontrado nos séculos precedentes. O profeta e os animais que são representados com asas identificam prontamente a visão em conformidade com o texto bíblico.[15]

As cores utilizadas – o verde, o vermelho, o branco e o ocre – são cores conhecidas dos mosteiros portugueses desde o século XI, quando surgiram os tratados da cor que tratavam da produção dos pigmentos, na época associada a processos alquímicos. As cores não foram utilizadas livremente, uma vez que, estavam vinculas a um código: O verde simbolizava a esperança o vermelho, a caridade e a vitória, o branco a pureza. [16]

Além da evidente necessidade de manter o diálogo com o texto escrito, texto e imagem, dirigiam-se aos monges leitores por meio de uma linguagem alegórica. Qual mensagem a grande iluminura pretendia transmitir? Fiel ao texto, o iluminador construiu na imagem uma segunda linguagem, uma linguagem visual capaz de conduzir e fornecer elementos de meditação, que se integram a educação doutrinária dos monges. Mas, como poderiam os monges ler a representação da visão? O último tratado das aves, precedendo a iluminura foi o da águia. Nele a versão latina referiu-se embora breve, explicitamente, ao profeta. Fixando o olhar na grande iluminura, é para a águia que o profeta aponta. Isto é, aponta para João. A alusão ao Apocalipse é clara. Mas, seria assim tão fácil? Se assim fosse, o texto escrito do Tratado da Águia e a própria iluminura do grande pássaro representado alçando um longo vôo, não seria suficiente para fazer pensar em João? O texto latino chama atenção que o profeta Ezequiel apontou para a águia, símbolo (em latim) de João de “sutil inteligência” e “que deixou a terra voando”. Não faz referência ao Apocalipse.

A grande iluminura é nesse aspecto, conforme se apontou fiel, ao texto bíblico, reproduzindo a narrativa. Por que então o manuscrito português acrescentou texto e imagem que não existem nos manuscritos anteriores?

Segundo a bíblia, Ezequiel se distingue dos demais profetas, em particular no tocante ao pecado (atribuído individualmente) e a crítica da injustiça social. A individualização do pecado conduz a individualização da pena: A atitude não é valorizada do ponto de vista coletivo, mas, individual. O homem deixa de responder pelos crimes dos seus antepassados, valorizando-se a alma, a única que determina o julgamento de Deus.[17] Certamente, os quatro animais alados remetem ao Apocalipse de João, conforme é possível ler na própria iluminura (o profeta aponta para a águia (João). Na Apocalipse de Ezequiel e na de João (Ap. IV, 2) – que se nutriu fartamente da primeira, beneficiada pela larga circulação dos textos desde a Antiguidade – encontra-se a origem das figuras que acompanham e cercam o Cristo em majestade, isto é, o Cristo que julgará os vivos e os mortos no dia do Juízo Final.

Finalmente, convém lembrar que o livro na Idade Média tinha uma função diferenciada da atual. Ele não era apenas lido, ficava também, exposto, o que permite levantar a hipótese que tendo o exemplar em língua portuguesa, dado ênfase ao apocalipse iluminando meio fólio, é provável que esse fólio ficasse aberto e exposto ao olhar dos monges. Aí, a imagem adquire uma autonomia que lhe é própria. O monge não necessita da leitura, ele compreende a mensagem que a iluminura transmite.

Recentemente, o fragmento foi exposto em uma exposição que teve lugar no Centro Cultural Banco do Brasil, intitulada “Matriz Portuguesa”. Apesar das críticas que eu teria a curadoria, sem dúvida o grande público viu pela primeira vez o fragmento iluminado. Atualmente, de volta ao cofre, junto com os outros manuscritos ele integra a coleção de obras raras que poucos, muito poucos, visitam.

Fonte manuscrita:

Códice português datado do século XIV. Foi adquirido pela Universidade de Brasília em 1964, encontrando-se no cofre do setor de obras raras da Biblioteca Central da Universidade de Brasília. O fragmento é composto por nove folhas soltas de pergaminho medindo 320X220 mm escritas no reto e no verso em duas colunas. O primeiro exame paleográfico confirmando a autenticidade foi feito por Pedro de Azevedo. Jacira Andrade Mota, Rosa Virginia Matos e Vera Lúcia Sampaio comprovaram a autenticidade do códice em estudo orientado por G. Cunha e publicado pelo Ministério da Educação em 1965.

Fontes Impressas:
GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo. Livro das Aves. Edição crítica do texto latino Edições Colibri, Lisboa, 1999.

---

[1] BARATIN, MARC e JACOB, Christian. *O poder das bibliotecas. A memória dos livros no ocidente*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006. p. 14

[2] KRÜGER, Klaus e SCHMITT, Jean Claude. *Der Blick auf die Bilder,* Wallstein Verlag, 1997. p 27-29
[3] PÄCHT, Otto. *L'iluminure médiéval,* Paris: Lês Éditions Macula, 1997. p. 10
[4] WITTH, Jean. *L"image médiévale*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1989. p 142-143
[5] Livro das Aves, Fragmento de um manuscrito português do século XIV, Setor de Obras Raras, BCE.
[6] RIBEIRO,Maria Eurydice de Barros. "O Livro das Aves. Fragmento de um manuscrito desaparecido" IN: Atas da VI Semana de Estudos Medievais, Brasília: Programa de Estudos Medievais – PEM, 2006.
[7] Manuscrito de Lorvão. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ms. 90. Lisboa.
[8] GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo*. Livro das Aves. Edição crítica do texto latino*. Lisboa: Edições Colibri, 1999. p. 102-103 e p. 164-165
[9] A Bíblia de Jerusalém, São Paulo: Paulus Editora, 2000.
[10] Livro das Aves, fólio 9
[11] BNF, Ms. L 2495
[12] MIRANDA, Maria Adelaide. *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo Antonio,* Lisboa: Edições INAPA, 1996. p. 34.
[13] PASTOUREAU, Michel *Couleurs images, symboles. Etudes d'histoire et Anthropologie,* Paris: Le leopard d'or, s/d . p. 109.
[14] Idem
[15] "Eu olhei (...) no centro, algo com forma semelhante a quatro animais, mas cuja aparência fazia lembrar uma forma humana. Cada qual tinha quatro faces e quatro asas (...) quanto às suas faces, tinham forma semelhante à de um homem, mas os quatro apresentavam face de leão do lado direito e todos os quatro apresentavam face de touro do lado esquerdo. Ademais, todos os quatro tinham face de águia. As suas asas se abriam para cima" (Ez. 1,5). A Bíblia de Jerusalém.
[16] DELORT, Robert. La vie au moyen age. Paris: Seuil, 1982. p.84
[17] A Bíblia de Jerusalém, op.cit.

Viagem fantástica ao Novo Mundo: a recepção da obra kircheriana na América

Evelyne Azevedo

Mestranda em História da Arte
Programa de Pós-Graduação em História – IFCH/UNICAMP

Em 1808, ao vir para o Brasil, Dom João VI trouxe com ele sua biblioteca. Entre os volumes trazidos estavam exemplares de alguns dos livros do jesuíta alemão Athanasius Kircher. Essa não era, no entanto, a primeira vez que uma obra do padre Athanasius chegava à América. Seus livros já eram lidos desde a segunda metade do século XVII. Considerado por seus leitores americanos o maior estudioso europeu, seus livros foram vastamente procurados e também citados nas obras escritas aqui.

A reputação do jesuíta alemão não estava confinada aos limites geográficos da Europa. Durante sua vida seus livros podiam ser encontrados em bibliotecas de todo o mundo. Ele tinha uma reputação global que não foi superada por nenhum outro autor da época. Além disso, seus livros tinham o alcance das missões jesuíticas. Para onde quer que fossem, seus escritos eram enviados.

Kircher chegou a Roma no ano de 1635 para ocupar a cadeira de matemática no Colégio Romano da Ordem Jesuíta. Nesse momento, Roma dominava cultural e intelectualmente a Europa. Recomendado pelo Cardeal Francesco Barberini, sobrinho do Papa Urbano VIII, ele foi designado por este para chefiar uma comissão de interpretação dos hieróglifos. Kircher está situado na ponta da tradição humanista. Célebre colecionista, o jesuíta era um estudioso não só do mundo antigo, mas também do Oriente moderno. Um homem que procurava deter um saber global e que lhe conferia uma posição idônea para atuar no interior da cultura oficial com ampla disponibilidade de recursos econômicos para financiar suas pesquisas e suas publicações.

No contexto das missões ultramarinas, Kircher era considerado uma autoridade ímpar. Seus livros revelavam um amplo conhecimento do mundo resumindo diversos outros livros que não poderiam ser levados ou mesmo adquiridos fora da Europa. Neles era possível encontrar ainda a descrição de uma infinidade de coisas: de objetos a lugares, além de inúmeras gravuras de antiguidades e instrumentos.

Igualmente importante, os livros de Kircher ligavam diferentes partes do mundo, uma vez que ele recebia constantemente informações dos missionários espalhados pelo globo que se correspondiam com ele. Em seus livros era possível ler sobre a China ou o Egito, permitindo que os leitores situados nos locais mais remotos pudessem obter o conhecimento de diferentes lugares. Essas imagens encontravam-se nos livros que os missionários trouxeram para a América. Alguns foram preservados nas bibliotecas do Novo Mundo. O resultado foi um exuberante meio-século de "kircherização", um encontro enciclopédico transatlântico sem paralelo no início do mundo moderno.

E mesmo depois de seu declínio na Europa, suas obras continuaram a ser citadas na América até o início do século XIX. Contudo, seus escritos foram negligenciados ao longo de dois séculos e até mesmo seus discípulos caíram no esquecimento. Somente no século passado, com a revalorização da cultura seiscentista é que suas idéias emergiram novamente como merecedoras de serem estudadas. A proposta desse trabalho é, portanto, traçar a importância de Kircher não só

em Roma, mas também no Novo Mundo e a sua influência na cultura moderna. Também procuraremos avaliar sua fortuna crítica em relação aos séculos XVIII e XIX até os dias atuais.

Athanasius Kircher, recepção, fortuna crítica

In 1808 D. João VI came to Brazil and brought with him his library. Between the volumes were some books of Athanasius Kircher, a German Jesuit. This was not the first time his books arrived in America. His books were already read since the second half of the 17th century. Kircher was considered the greatest European humanist by his readers, his books were searched and also cited in the books wrote in America.

His reputation was not limited by Europe's boundaries. During his lifetime his books could be found in the libraries all over the world. Kircher had a global reputation that any other author reached. Besides that, his books were taken in the Jesuit missions: wherever they gone, his writes were taken.

Kircher arrived in Rome in the year of 1635 to occupy the mathematics' specialty in the Roman Jesuit College. This time, Rome was the principal cultural and intellectual city of Europe. Recommended by the Cardinal Francesco Barberini, Pope's nephew, the Jesuit was chosen to lead a hieroglyphic interpretation commission. The most important collector, the Jesuit was an intellectual of the ancient world and also of the modern Orient. A man who searched a global knowledge and had a good position to act besides the official culture. This gave him the possibility of making his researches and publishing his books.

In his century, Kircher was considered an important authority. His books revealed a great knowledge of almost everything that was being produced in Europe. Even after his decline, his works were still read in America until the 19th century. This work intends to discuss the importance of Kircher in the New World e his influence in the modern culture.

Athanasius Kircher, reception, critic

Em 1808, com a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil, a Colônia americana ganhava entre outras coisas a Biblioteca Nacional. Ao embarcar para o Brasil, D. João trouxe com ele sua Real Biblioteca que hoje compõe, dentre outras, a seção de Obras Raras da BN do Rio de Janeiro. Trouxe em termos, uma vez que as caixas embarcadas na nau Medusa não eram as da Real Livraria, mas as da biblioteca de Antônio Araújo de Azevedo. A própria biblioteca dos reis viria somente dois anos mais tarde e em três etapas: a primeira em 1810 e as outras duas em 1811.[1]

Este não era, no entanto, o acervo acumulado ao longo de tantas monarquias. A Real Biblioteca original teve seus livros e documentos consumidos pelo fogo, vindo abaixo durante o terremoto de Lisboa de 1755. A partir de 1759, a monarquia portuguesa, na figura de d. José I concentrou seus esforços na reconstrução de sua biblioteca, símbolo de cultura e erudição para uma monarquia marcada pelo despotismo pombalino. Reconstruída, todos os volumes que a compunham foram, portanto, captados ao longo da segunda metade do século XVIII. "(...) d. José I, sempre amparado por seu ministro Pombal, empenhou-se em juntar o pouco que sobrara e deu início a uma nova coleção. Com a compra de acervos privados, da requisição de coleções esquecidas em mosteiros e abandonadas às pressas pelos jesuítas, ou até de generosas doações, a nova Biblioteca Real, agora situada no Palácio da Ajuda não parou de crescer."[2]

Athanasius Kircher
(1602 – 1680)



Dentre as muitas preciosidades que compõem a Real Biblioteca, estão os volumes de Athanasius Kircher (Imagem 1). É no entanto, difícil precisar a efetiva origem destes volumes: se faziam parte de uma coleção jesuíta ou mesmo se constituíam o acervo de um nobre

doado à Real Livraria. O fato é que o *ex-libris* da Real Biblioteca na capa de seus volumes nos dá a indicação, ainda que incompleta, de sua trajetória. Suas obras vieram constituir o acervo mais importante das Américas de seu tempo vindo integrar a coleção da "Biblioteca que de Real virou em 1822, Imperial e Pública, e só em 1876 tornou-se Nacional"[3]. Contudo, essa não era a primeira vez que algumas de suas obras aportavam na América.

As obras do padre Kircher tiveram o alcance das missões jesuíticas. Tido como um dos principais estudiosos de seu tempo, Kircher era reconhecido e admirado por seus contemporâneos por suas descobertas acerca da cultura do Egito.[4] E, apesar de sua reputação ter decrescido consideravelmente durante o século XVIII[5], e principalmente, no XIX com a decifração da Pedra de Rosetta por Champollion, ao longo do século XVII, sua fama ultrapassou os limites da Europa e seus livros foram enviados ainda à África e à Ásia.[6] Seus estudos não se detiveram, contudo, na civilização egípcia, abrangendo ainda o oriente moderno e as civilizações pré-hispânicas. Kircher se dedicou ainda a muitos outros temas, como por exemplo a música, o magnetismo e a astronomia.

Suas obras tornaram-se importantes pois davam acesso a uma enorme diversidade de temas abordando inclusive os temas de outros livros. Fartamente ilustrado, trazia descrições de lugares e objetos e imagens de antiguidades, curiosidades e diferentes instrumentos. Tornava-se assim um grande compêndio daqilo que vinha sendo produzido nos principais centros europeus e que era quase inacessível aos seus leitores mais distantes. Suas vastas descrições permitiam que seus leitores deslocados para as missões na China encontrassem em seus livros amplo material sobre o Egito. Assim como os jesuítas da América podiam ler sobre a China.[7]

O próprio Kircher não chegou a visitar esses lugares, tendo viajado muito pouco. Contudo, estabeleceu uma vasta rede de conhecimento através de suas correspondências escritas pelos jesuítas espalhados pelo mundo. Além das cartas, esses jesuítas procuraram enviar inúmeros objetos que fossem curiosos aos olhos do grande estudioso a fim de que pudessem fazer parte de suas publicações. Seu exemplo mais famoso talvez seja o tatu, símbolo da América seiscentista, foi enviado à Europa para compor o museu kircheriano como podemos ver no frontispício da obra de Giorgio de Sepibus de 1678, *Romani Colegii Societatis Iesu Musaeum Celeberrimum* (Imagem 2). Nele vemos Athanasius Kircher comprimentando visitantes no centro do museu do Colégio Romano. Construído à maneira dos gabinetes de curiosidades, possuía inúmeros obeliscos e pendendo do teto à esquerda, um tatu.

Kircher contruiu a América à imagem do Oriente. E o Oriente Moderno à imagem do antigo Próximo Oriente. Para o jesuíta alemão o Egito era o epicentro de toda a humanidade. Decifrá-lo por meio de sua escrita era conhecer seus mistérios e tornar-se detentor do saber universal. Parte de um grande quebra-cabeça em que todas as peças precisam estar em seus devidos lugares para compor um todo compreensível, assim era o seu entendimento de cada uma dessas sociedades.



Frontispício da obra de Giorgio de Sepibus de 1678, R*omani Colegii Societatis Iesu Musaeum Celeberrimum.*

Seu entendimento da América passava pela crença de que seu descobrimento a havia flagrado em um momento próximo ao início dos tempos. Sua observação mostraria aspectos reconhecíveis no antigo Egito. Contribuíam para isso ainda os templos em forma de pirâmide escalonada dos Astecas, sua escrita hieroglífica e sua crença em diversos deuses com formas de animais. Tornara-se assim fonte de inúmeras comparações para Kircher. Assim como os caracteres chineses foram associados aos hieróglifos egípcios a fim de de paralelizar ambas as línguas e culturas.

A América construiu para Kircher a imagem de um grande erudito, seus leitores o liam avidamente e reconstruíam seus inventos. Escreviam-lhe e reescreviam-no, moldando o seu próprio saber. Construíram assim um século de "kircherização"[8] da América, descrevendo aquilo que foi sua maneira de pensar ao longo de um século em que predominaram tantas outras epistemologias como a Newtoniana ou a Cartesiana[9], mas que ainda assim deixou um legado amplo e que influenciou inúmeras gerações ainda depois dele.

Do início de sua carreira nos anos 1630 até o auge desta nos anos de 1660, Kircher alcançou uma posição ímpar na sociedade da época, tinha ampla disponibilidade de recursos para financiar suas pesquisas e publicações e integrava ainda uma ampla rede de correspondência com outros acadêmicos e missionários jesuítas. Nesta última década, consolidou sua reputação como especialista na cultura egípcia, contudo, já na década seguinte seus diversos estudos começaram a ser questionados. E, apesar de sua fama ter alcançado os limites do mundo ultramarino, a afirmação de sua sabedoria não era unânime e já no final de sua vida, Kircher amargava o declínio de seu reconhecimento tornando-se motivo de piada entre outros estudiosos.[10]

O fato de o próprio Descartes tê-lo considerado um charlatão mostra que seu projeto científico distanciava-se e muito daquilo que foi chamado posteriormente de Revolução Científica do século XVII.[11] Ainda que a ciência moderna não estivesse plenamente definida, a ciência kircheriana estava profundamente baseada no pensamento religioso. Não é à toa que para ler os hieroglifos era preciso uma inspiração advinda do próprio Espírito Santo. Formados a partir de elementos da natureza, foram interpretados como a expressão de Deus. Para decifrá-los não bastava a simples apreciação estética ou a interpretação intelectual, sua revelação só se dava aos iniciados pela experiência mística, baseada na inspiração divina.

A ciência de Kircher deve ser entendida a partir da utilização de analogias, seu pensamento estava organizado em torno do conceito de totalidade. Seus estudos buscavam demonstrar a integração de diferentes acontecimentos, explorando a relação entre eles e a de cada um com o todo. A partir disso é possível compreender suas análises das sociedades pré-hispânicas e do Egito antigo.

A "renovação" da Real Biblioteca no século XVIII nos dá, de certa forma, um ponto de apoio para entendermos a relação do padre Kircher com seus discípulos e com seu legado. O fato de seus volumes serem ainda colecionados no século XVIII e terem sido trazidos a despeito ainda de sua má fama no século XIX denotam a importância do seu pensamento e a magnitude alcançadas por ele. Seus estudos devem "ser julgados em relação ao seu tempo, reconhecendo as mudanças nos procedimentos e ética acadêmicos"[12]. Foi com a revalorização da cultura barroca no século XX que pudemos reconstruir o âmbito de uma sociedade que influenciou inclusive a História da Ciência.

[1] SCHWARCZ, Lilia M. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 357.
[2] *Idem, Ibdem*, p. 139.
[3] SCHWARCZ, Lilia M. *O livro dos livros da Real Biblioteca.* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2003.
[4] BRAUEN, Fred. "Athanasius Kircher (1602 – 1680)". In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 43, Nº 1 (Janeiro – Março, 1982), p. 130.
[5] *Idem*, *Ibdem,* p. 131.
[6] FINDLEN, Paula. "A Jesuit's Books in the New World: Athanasius Kircher and His American Readers." In: FINDLEN, Paula (ed). *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything.* Nova Iorque: Routledge, 2004, p. 329.
[7] *Idem, Ibdem,* p. 331.
[8] *Idem*, *Ibdem* , pp. 343 – 348.
[9] FINDLEN, Paula. "The last man who knew everything… or did he?" In: FINDLEN, Paula (ed.) *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything.* Nova Iorque: Routledge, 2004, p. 43.
[10] *Idem.*
[11] CAMENIETZKI, Carlos Ziller. "Baroque Science between the Old and the New World: Father Kircher and his colleague Valentin Stansel (1621 – 1705). In: FINDLEN, *op. cit*., p. 323.
[12] BRAUEN, *op. cit.,* p. 134.

Nova York: rota para os artistas brasileiros na década de 70

Dária Jaremtchuk

Professora da EACH/USP e da Pós-graduação em Artes Visuais da ECA/USP

Este artigo discute a presença de dois artistas brasileiros em Nova York na década de 1970, bem como suas possíveis conexões com aquele circuito de arte. Também são relacionados os interesses econômicos e diplomáticos que contribuíram para que os Estados Unidos se tornasse uma rota alternativa para os artistas brasileiros que se exilavam, voluntariamente ou não, nas décadas de 1960 e 1970.

Artes plásticas na década de 1970; artistas exilados; arte contemporânea brasileira; brasileiros em Nova York.

This article deals with the presence of Brazilian artists in New York during the seventies, including their connections with the art circuit there. Besides, the economic and diplomatic interests that contributed to make United States an alternative route to the - voluntarily or not - exiled Brazilian artists, during the sixties and seventies, are approached.

Plastic arts in the seventies; exiled artists; contemporary Brazilian art; Brazilians in New York.

As viagens dos artistas brasileiros para o exterior sempre ocuparam historiadores e críticos, pois a partir delas é possível perceber aproximações e ressonâncias artísticas. Neste caminho, a discussão ora apresentada pretende discutir as experiências de dois artistas brasileiros em Nova York na década de 1970, Antonio Henrique Amaral e Rubens Gerchman. Tais experiências, entretanto, diferem daquelas dos prêmios de viagem não só por mudarem a rota, da Europa para a América do Norte, mas também por se pautarem pela consciência aguda do exílio. Para Edward Said, "a moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados. Nos Estados Unidos, o pensamento acadêmico, intelectual e estético é o que é hoje graças aos refugiados do fascismo, do comunismo e de outros regimes dados a oprimir e expulsar dissidentes."[1] Como centro receptor deste contingente de expatriados, Nova York se consolidou como espaço internacionalista e cosmopolita após a II Guerra. Neste sentido, Amílcar de Castro escreveria a Ferreira Gullar:

> A quantidade de galerias que há em Nova York assusta e assombra. O comércio de arte é igual ou melhor que o comércio comum. Há uma especulação terrível como em qualquer outro comércio. Não sei se é prejuízo ou não para o artista (...). Há um incentivo extraordinário e provocador, que não deixa ninguém dormir, onde a concorrência é infernal, com as mais estapafúrdias experiências à venda. Acho esse comércio melhor e mais honesto que as bienais.[2]

Os relatos de Antonio Henrique do Amaral seguem a mesma direção:

> Esse impacto com a nova realidade, com esse fervilhamento de coisas é realmente da maior importância e a pessoa aprende a selecionar mais porque a informação é tanta que você não pode

> digerir tudo [e] tem que selecionar. (...) no Brasil, você tem que procurar por ela, porque ela não existe e lá a liberdade de expressão é tamanha que tudo que acontece pode ser visto e então a pessoa é bombardeada por tal gana de informações que ele começa a selecionar (...) aqui não acontece por diversos problemas e um deles é censura. Acho isso extremamente castrativo, o problema da censura de expressão artística. Este é um problema que atua não só na área política (como é o objetivo das autoridades), mas ele atua violentamente no poder criativo do artista. Isso é tragicamente doloroso e tira a força criativa de uma geração. Isto nos Estados Unidos e na Europa não acontece e você pode sentir todo impacto das forças criativas o que é muito emulativo, é muito bom para você.[3]

Apesar da diversidade e das largas proporções desse meio artístico, a extensão ocupada pelos brasileiros e a visibilidade de seus trabalhos foram irrisórias. Mesmo Antonio Henrique, que encontrou relativo espaço na cena nova-iorquina, descreveu as dificuldades encontradas por qualquer artista estrangeiro, sobretudo os latino-americanos. Diz ele:

> Quando cheguei lá, resolvi sair com meus slides debaixo do braço e mostrar a galerias e museus. Mais de uma vez me disseram, sem olhar os slides: '*Sorry*, mas só trabalhamos com artistas americanos e europeus.' Eles só se interessam por artistas conhecidos internacionalmente. Existem artistas que moram há anos em Nova York sem ter galeria que os represente e venda. Vivem de venda do próprio estúdio a uma clientela que acompanha seu trabalho.[4]

Já foram tratadas pela historiografia as intervenções e os incentivos de Nelson Rockefeller para a criação dos museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro. No entanto, para a análise aqui pretendida não é demasiado relembrar que aquelas não foram ações isoladas, e sim componentes de estratégias de interferência em diversas áreas em toda a América Latina. Rockefeller representava um grupo não oficial dentro dos Estados Unidos e chegou a elaborar um planejamento para atuação e intervenção em diferentes setores nos países latinos, recebendo, inclusive, a aprovação e o aval direto do próprio presidente, Franklin Delano Roosevelt.

Para Antonio Pedro Tota[5], com a chamada Política da Boa Vizinhança da década de 1930, os Estados Unidos objetivaram construir boa receptividade do país na América Latina, bem como difundir informações sobre os latinos entre os norte-americanos. Como parte deste projeto de reconhecimento e aproximação, a Divisão Cultural do Departamento de Estado norte-americano, contribuiria com promoções de viagens para que brasileiros conhecessem a terra Tio Sam. Agências financiadoras, como a Bolsa Fulbrigt e a Bolsa Guggenheim, patrocinaram intercâmbios acadêmicos e favoreceram encontros entre intelectuais e artistas brasileiros e norte-americanos. Essa última, assim como o Prêmio

de Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Arte Moderna, seriam grandes responsáveis pelo trânsito dos artistas brasileiros em Nova York.

Já no contexto da II Guerra, o domínio do Atlântico tornara-se estratégico para os norte-americanos, que se apresentavam como defensores das Américas. Eram preocupantes o crescimento da influência nazi-fascista na América Latina e a restrição de lucros diante do fechamento do mercado europeu. Frente a isso, a agência dirigida por Rockefeller, a Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, traçou planos mais eficazes tanto para melhorar a performance comercial, como para combater o anti-americanismo. Desde então, a promoção e a venda de produtos norte-americanos deveria ser acompanhada pela idéia de bem estar material e social, próprios do *american way of life*.

No plano artístico, Nelson Rockefeller transformou o MOMA em espaço receptivo à arte latino-americana, assim como promoveu mostras itinerantes para todo o continente. Da mesma forma, a cuidadosa presença dos norte-americanos nas Bienais de São Paulo, organizada diversas vezes pelo museu, contribuiu para a elaboração de uma imagem positiva dos Estados Unidos entre os brasileiros, assim como para consolidar um quadro de influências dentro do contexto da Guerra Fria.

Em suma, estava em curso a construção de um conceito de América Latina baseado numa configuração geopolítica monolítica foi reafirmada ao longo do século XX e se transformou numa categoria epistemológica extensiva igualmente para as artes. Na mesma direção, a construção do conceito *Latin American Art* opera dentro dos espaços institucionais e no mercado de arte dos Estados Unidos com muita relevância. Dentro dele, reafirmam-se nas obras os aspectos quase sempre figurativos próprios ao continente. Talvez com esse dado, se possa compreender melhor a inserção de Antonio Henrique Amaral no circuito norte-americano na década de 1970.

Ao mesmo tempo, também não se pode esquecer que o termo latino-americano ganhou uma conotação de integração e resistência frente à dominação norte-americana, sobretudo após a revolução de Cuba. Inúmeros artistas exploraram este viés identitário mais crítico, por exemplo quando se apropriaram do mapa da América Latina, tal como o fizeram Antonio Manuel e Anna Bella Geiger.

Segundo a crítica Carla Stellweg, Nova York possuía, neste período, uma significativa comunidade de artistas latino-americanos, com especial destaque para a presença dos conceituais.[6] Encontravam-se, segundo ela, refugiados devido ou à incipiência dos mercados artísticos em seus países de origem ou à triste condição oferecida pelos regimes políticos de exceção.[7] Os artistas brasileiros que chegavam à cidade se integraram nesta rede pré-existente. Da mesma forma, o distanciamento do Brasil e a aproximação com esta comunidade teriam provocado um sentimento tênue na cultura brasileira, a de per-

tencimento ao continente latino-americano. Em depoimento a Ferreira Gullar, Rubens Gerchman exporia esta realidade:

> Proporia um pensamento que fosse brasileiro/latino-americano, algo como portuñol ou espanholês num plano plástico, pois paradoxalmente nunca vivi tanto Brasil e América Latina como agora, longe daí, da minha cultura, de meus amigos. [8]

Também Antonio Henrique declarou que tinha mais programas e experiências em comum com artistas latinos do que com os americanos e se integraria no grupo já formado por eles na cidade. Quando chegou em Nova York em 1972, após ter recebido o Prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Arte Moderna[9], pretendia permanecer um ano por lá e depois seguir viagem para a Europa. No entanto, a experiência foi promissora e a estadia se estendeu até 1974. Posteriormente, em 1977, ele retornaria para um período de mais dois anos.

Já identificado anteriormente como o pintor das bananas, o artista não abandonou o tema, mas transformou-o pela presença de objetos metálicos e cortantes, como garfos, facas e cordas. Talvez o que contribuiu para que o artista tenha sido um dos poucos a ganhar espaço no circuito da cidade foi a exploração de símbolos relacionados com seu lugar de origem, favorecendo sua entrada na categoria *Latin American Art*, conforme já mencionado.

E sua proposta não deixou de repercutir positivamente, como se vê neste comentário sobre sua mostra na Organização dos Estados Americanos:

> Nos meses de fevereiro e março deste ano Carlos (sic) Henrique do Amaral participou de uma exposição denominada 'Contemporary Latin América Art' patrocinada pela Universidade de Massachussets tendo o crítico do jornal 'The Arts' assim se manifestado sobre a pintura do artista brasileiro: 'Entre as pinturas que apresentam distintas conotações latino-americanas, há duas telas, cada uma das quais valeria por si só a mostra inteira. (...) que símbolo pode ser mais significativo do Brasil do que as bananas amarradas com corda de Antonio Amaral? (...) o comentário econômico das descomunais bananas de Amaral transcende o seu comentário sócio-econômico, para se converterem em bananas na paisagem, uma ilusão de colinas onduladas e vales repletos de sonhos, ou para se converterem em abstrações de uma suave luz criada de sua própria fonte misteriosa'.[10]

Foi também nesta nova série designada de *Campos de Batalha* que surgiram mais claramente aspectos da fotografia, como o corte, o detalhe, a ampliação e o enquadramento. Segundo o próprio artista, teria sido o ambiente nova-iorquino que o motivou para o

emprego da máquina e da projeção na tela. Este recurso lhe propiciava maior precisão, nitidez e objetividade à imagem. Todavia, argumentava, estes não eram elementos suficientes para alinhá-lo ao hiper-realismo, pois dizia empregar:

> a técnica realista não para reproduzir a realidade, mas para fixar uma imagem inventada (...), altamente improvável: garfos, facas, cordas enroscadas com bananas, numa 'montagem' da realidade. O realista americano fixa imagens com quase absoluta fidelidade, sem alterá-la. (...) Há um quase total sacrifício da sensibilidade em favor da técnica, o que esfria a obra, congelando sua força.[11]

Antonio Henrique montava a cena em um prato e após o registro da câmera projetava-a na tela para depois pintá-la. No entanto, se o procedimento era próprio ao foto-realismo, procurava acentuar a tensão entre os elementos porque o tema lhe era mais substancial e significativo.

Vilém Flusser, em visita ao seu estúdio em Nova York, não deixou de sofrer o impacto da dramaticidade política da série e escreveu espontaneamente uma reflexão, posteriormente publicada:

> A inusitada situação, bananas cortadas com garfos, facas e envoltas em cordas de enforcados, significa uma intolerável situação no mundo de fatos reais, e alguma coisa deve ser feita em relação a isso. As bananas representam a massa amorfa de um povo tropical em lenta decomposição, e não pode haver dúvidas quanto à identidade desse povo. As facas e os garfos são instrumentos que cortam e manipulam essa massa de gente. As cordas significam a situação na qual esse povo se encontra. Os pratos estéreis e os fundos esbranquiçados significam o clima geral de indiferença no qual tudo isto ocorre. A pesada atmosfera de terror e opressão que emana destas pinturas é comum não apenas nestas imagens mas também na situação representada: elas impõem esta leitura específica. E dá a mensagem sua forma imperativa: esta situação não deve ser tolerada.[12]

O texto de Flusser acentua a condição arbitrária vivida particularmente pelos brasileiros, mas poderia igualmente envolver a América Latina. No meio nova-iorquino, as pinturas de Antonio Henrique não deixaram de igualmente representar uma espécie de símbolo que aludia a essa condição coletiva.

Se, no entanto, Antonio Henrique prosseguira em terra estrangeira com uma figuração iniciada no Brasil, o mesmo não aconteceria com Rubens Gerchman. Recepcionado por Amílcar de Castro, chegou em dezembro de 1968 ao porto de Nova York. O ateliê do artista carioca se transformaria em ponto de referência para os que brasileiros que por lá aportavam.

Logo que desembarcou, manifestou desejo de organizar, fora do âmbito oficial, uma mostra de arte brasileira, como se pode ler em cartas dirigidas a Walter Zanini. O então diretor do MAC/USP o desestimulou, devido ao clima político pelo qual passava o país. Relatou-lhe a respeito da interdição na Bienal da Bahia e da retirada de "várias obras consideradas subversivas" na exposição.[13]

Gerchman se distanciou dos desenhos e pinturas diretamente associados às imagens urbanas e cariocas que o vincularam à Nova Figuração. Apesar de serem desdobramentos de experiências já iniciadas no Brasil, as proposições plástico-poético-visuais seriam problematizadas de outra forma na atmosfera nova-iorquina. Os novos jogos semânticos com sinais e letras, agora em escala diminuta, foram denominados por Helio Oiticica de "objetos-ideogramas, secos e diretos". Para ele, Gerchman, assim como Antonio Dias, apartavam-se do contexto localista brasileiro e se aproximavam de questões mais universais da arte:

> O que me interessa nessa evolução de Gerchman é exatamente essa superação de uma época de superlação da imagem para a formalização de uma síntese necessária hoje. (...). A insistência na criação (ou reinsistência) de uma imagem folk-Brasil-pop, etc., seria desastrosa. Gerchman e Dias, fora do Brasil, parece que viram isso. A contribuição de ambos, que há anos vem influenciando numerosos jovens que começam, toma rumos mais firmes e radicais, como conseqüência natural e lícita dos seus começos.[14]

A cidade de Nova York também apresentou a Gerchman os recursos da tecnologia, o que resultou em "trabalhos gráficos e de construção, objetos a partir de projetos cuja execução cabia a outras pessoas".[15] Talvez estimulado por este ambiente, desejou realizar trabalhos em aço e acrílico, mas, por limitações orçamentárias, não o fez. Optou por coisas de bolso (*pocket stuff*).

Se Antonio Henrique do Amaral encontrou espaço no mercado de Nova York, o mesmo não aconteceria com Gerchman. Apesar de ser representado por uma galeria em seus dois últimos anos de permanência por lá, esta somente lhe garantiu a sobrevivência. Diria ele: "era um sistema um pouco escravocrata, mas ao mesmo tempo era uma chance de sobreviver".[16] Seu retorno ao Brasil, em 1972, foi motivado principalmente pela receptividade que sua obra encontraria por aqui. Neste ano, o marchand Ralph Camargo o convidara para uma mostra em São Paulo e "foi a primeira vez que vendi uma exposição inteira".

E, para concluir este percurso, resta falar sobre os dilemas e as contradições entre o permanecer ou o voltar ao Brasil. Antonio Henrique assim se expressa:

> Eu tenho pensado muito (...): não tenho problemas para voltar, mas ao mes-

> mo tempo todas as notícias de censura, prisões arbitrárias, marasmo de amigos, ausência de vitalidade cultural, e todos os aspectos que caracterizam a ditadura me desanimam a voltar. Se fico aqui terei que lutar muito para sobreviver pois não é fácil, mas as chances de ser conhecido numa escala internacional são bem maiores o que pode me ajudar à longo prazo. Por outro lado lá está minha filha, minha família e terra e coisas minhas. Lá meu trabalho tem maior significado que aqui; aqui é boa pintura, imagens estranhas originais (...) mas lá [Brasil] essas mesmas imagens adquirem uma força mais eficaz. Mas a atmosfera deprimente, e a auto-censura dos amigos se manifesta até nas cartas o que me deixa em total dúvida do que fazer à partir do próximo ano.[17]

Com a efervescência de Nova York, somadas às promessas de realização profissional, misturavam-se as nostalgias, a apreensão sobre o paradeiro de amigos e a falta de perspectivas para o paí.

---

[1] E. Said, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo, C. das Letras, 2003, p. 46.

[2] A. de Castro. "O futuro é construtivo". In: F. Gullar (coord.) *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 161.

[3] Depoimento de A. Henrique Amaral. Transcrição da Galeria de Arte Alberto Bonfiglioli em 26.02.75, p. 14. Arquivo de A. Henrique Amaral.

[4] Entrevista concedida a Harry Laus. "Bonitas? Banais? Bananas?" Revista *Vida nas Artes*, ano 1, nº 0, maio 1975, p. 53.

[5] A. P. Tota, *O Imperialismo Sedutor*, São Paulo, C. das Letras, 2000, p. 42.

[6] C. Stellweg, "Imán – Nueva York: arte conceptual, arte interpretativo, arte ambiental y arte de instalaciones por artistas latinoamericanos em Nueva York". In *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*. El Museo de Artes del Bronx en asociación con Harry N. Abrams, Inc., Editores, N. Y., 1988, p. 284-334.

[7] Também Mari Carmen Ramírez cita a comunidade latina em N. Y.. Ver: "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980". In: GLOBAL CONCEPTUALISM: POINTS OF ORIGIN, 1950s-1980s. New York: Queens Museum of Art, 1999, p. 69.

[8] R. Gerchman. 'Uma arte Brasileiro/Latino-Americana', in F. Gullar *Arte brasileira hoje*: situação e perspectivas, R. de Janeiro, Paz e Terra, 1973, pp. 163.

[9] Em abril de 1959, expôs gravuras na Pan American Union D.C. Em setembro 1971, The banana variations in oil na Organization of American States Washington. Também em 1959 recebeu uma bolsa no Pratt Graphic Art Center e lá permaneceu três meses.

[10] "Henrique do Amaral na OEA", *Estado de S. Paulo*, 03 jun. 1973.

[11] H. Laus, "Bonitas? Banais? Bananas?". Revista *Vida nas Artes*, ano 1, nº 0, maio 1975, p. 53.

[12] V. Flusser, "Campos de batalha. Tornar visível o invisível. Mudar nossa maneira de viver". *Artes*:, ano IX, nº 43, julho de 1975, p. 8.

[13] Carta de Walter Zanini a R. Gerchman escrita em 1969. Arquivo MAC/USP.

[14] H. Oiticica In: *Rubens Gerchman*, organizado por W. Coutinho, p. 196.

[15] Apud *Rubens Gerchman. Desenhos e pinturas recentes 77/79*. Texto de R. Pontual, Galeria Saramenha, junho de 1979, s.p.

[16] Telma C. Ferreira. *Galeria: revista de arte*. São Paulo, Área Editorial, nº 4, 1987, p. 56.

[17] Carta de A. H. Amaral escrita em Nova York em 08 de junho de 1974 e endereçada a uma amigo. Arquivo do artista.

Modos de ver: narrativas excêntricas para a história da arte no Brasil

Elisa de Souza Martínez

Doutora da Universidade de Brasília

A função do curador de exposições de arte pertenceu a um quadro institucional estável, para o qual a história da arte exercia um papel orientador. Deste modo, a realização de eventos em espaços museológicos garantiu a reiteração de valores e, sobretudo, um modo de exibir a produção artística de acordo com uma narrativa histórica coerente e sem fissuras. Entretanto, a partir da crescente aquisição de autonomia na atividade curatorial, a história da arte tem sido considerada como uma espécie de pano de fundo genérico, do qual um projeto curatorial deve buscar distanciar-se para dar visibilidade a seu autor. Além do revisionismo, a história da arte que se constrói a partir dos discursos curatoriais tem contribuído para um panorama diversificado, em que a originalidade da abordagem do curador torna-se central. Paradoxalmente, um projeto curatorial original é inquestionável na medida em que a vinculação de seu autor a um contexto institucional é notória. Ou seja, sua contribuição original para a história da arte depende de um vínculo previamente comprovado com esta mesma instituição. Recentemente, constata-se no processo de aquisição de visibilidade internacional adquirida pela arte contemporânea brasileira um tipo de relação centro/periferia semelhante à que se estabelece em território nacional, ainda que seus aspectos polêmicos sejam atenuados pelos discursos curatoriais. No Brasil, nem toda a produção artística contemporânea se conforma a uma única narrativa histórica para a arte. Ainda que o projeto modernista tivesse colocado em destaque os valores de uma linguagem artística supra-nacional, ou supra-regional, e que esses tenham predominado em certos períodos, o que se verifica em recentes projetos curatoriais que dão visibilidade à produção artística contemporânea é a valorização de uma qualidade icônica da obra de arte que presentifica um vínculo entre o local em que a obra de arte é vista e o contexto sócio-cultural no qual teria sido efetivamente produzida. Concebidas como eventos autônomos, as exposições de arte na contemporaneidade produzem leituras que divergem e entram em conflito, a partir de algumas promessas de originalidade, com a história da arte que lhes serve de fundamento. A multiplicidade de discursos que visam contextualizar modos de produzir e as narrativas excêntricas para a história da arte no Brasil poderão efetivamente contribuir para que se passe a considerar a quebra de referências hegemônicas? De que modo o deslocamento de instituições nacionais de preservação e divulgação do patrimônio artístico nacional para o Centro-Oeste tem contribuído para as efetivas documentação e inserção da produção artística local na história da arte institucionalizada no Brasil? Em que medida os discursos curatoriais têm contribuído no Brasil para o estudo e a pesquisa dos processos regionais de produção artística no Brasil?

Curadoria. História da arte no Brasil. Narrativas excêntricas.

The roles of the curator of art exhibitions belonged to a stable institutional framework, to which the history of art exercised a guiding role. Thus, the completion of events in museum spaces ensured the repetition of values and above all a way to display the artistic production according to a coherent historical narrative. However, from the growing purchasing activity curatorial autonomy in the history of art has been seen as a kind of background, to which a curatorial project should be detached in order to give visibility to its author. In addition to the revisionism, the history of art that is built from the curatorial discourses has contributed to a diversified landscape, where the original approach of the curator becomes

central. Paradoxically, an original curatorial project is unquestionable in that the linkage of its author to an institutional context is striking. That is, its original contribution to the history of art depends on a previously proven link with this institution. Recently, in the process of acquiring international visibility, Brazilian art establishes a kind of relationship center / periphery similar to that which is established on national territory, even if its controversial aspects are mitigated by curatorial speeches. In Brazil, not all the contemporary artistic production can be explained within a single historical process. The modernist project had placed emphasis on the values of a supra-national or supra-regional artistic language, which has prevailed in certain periods. In recent curatorial projects that give visibility to contemporary art the iconic value of the work of art builds a link between the place where the work of art is seen and socio-cultural context in which it would have been effectively produced. Designed as isolated events, contemporary art exhibitions tend to produce meanings that differ and come into conflict, from some promises of originality, with the history of art which serves as its foundation. Will the multitude of discourses aimed at contextualize the eccentric narratives for the history of art in Brazil contribute to the shortfall of hegemonic references? How the displacement of national institutions for preservation and dissemination of artistic patrimony to the Central West has contributed to the effective documentation and integration of local artistic production in the history of art institutionalized in Brazil? To what extent have the curatorial discourses in Brazil contributed to the study and research of regional processes of artistic production?

Curatorship. Brazilian art history. Eccentric narratives.

Em nosso trabalho, partimos da análise de exposições para identificar alguns questionamentos sobre o papel que estes eventos passaram a desempenhar na reconfiguração de um contexto para o estudo da história da arte no Brasil. Destacaremos, neste texto, alguns eventos com a única finalidade de exemplificar o modo pelo qual o contexto institucional é configurado em um projeto curatorial e este se materializa por meio da articulação de um conjunto de atividades. Consideramos, em nossa análise, a seleção de obras, a concepção de dispositivos de instalação no espaço arquitetônico e a edição de subprodutos comerciais e pedagógicos que têm a finalidade de desdobrar a experiência estética em situações além do contato direto com a obra. Entretanto, com a finalidade de oferecer uma abordagem concisa, trataremos aqui apenas os dois primeiros aspectos, onde se vê diretamente a relação entre o projeto curatorial e as coerções institucionais que o configuram.

A autonomia do curador de uma exposição de arte tem sido tema recorrente em muitos textos críticos em que se considera que a liberdade para construir percursos de leitura originais em eventos que têm a finalidade de contribuir para o conhecimento da produção artística brasileira pode gerar resultados polêmicos. Não obstante a erudição de curadores que parecem ver a arte e seus objetos sempre conectados a um acervo de bens culturais que extrapolam fronteiras espaciais e temporais, a autonomia radical na realização de um percurso de associações entre obras retiradas de contextos que são, ao menos tradicionalmente, díspares, demanda sempre um tipo de justificativa que auto-referencial. Já não se trata de considerar que o evento temporário, fora do contexto museológico, pode ter como meta apresentar um ângulo de visão crítica sobre a produção de um determinado contexto artístico. Trata-se de considerar que não existe, *a priori*, qualquer tipo de compromisso com um contexto de produção original e que na exibição de obras de arte há sempre a necessidade de considerar relações extra-artísticas que, de certo modo, contaminam a experiência estética de valores que lhe são exógenos. As críticas da autonomia do curador pressupõem a existência de um contexto mais adequado para o contato do público com a obra de arte. Como caracterizá-lo? Podemos considerar três possibilidades

iniciais para a afirmação de um contexto adequado: as características institucionais, a competência do curador ou a origem das obras expostas.

Existem vários tipos de instituições artísticas, embora nem sempre seja possível classificá-las segundo diferenças fundamentais em seus modelos institucionais. Em termos gerais, pode-se considerar que o local mais apropriado para a realização de exposições seja o museu ou a galeria. Esses estão associados a configurações espaciais específicas. Consideramos que existe uma instituição na qual ocorre a legitimação da obra de arte e de seu pertencimento a um acervo paradigmático – o museu – e um tipo de arquitetura na qual as obras adquirem visibilidade ideal – a galeria. A noção de que o museu é uma instituição de valores imutáveis, cuja coleção é formada segundo um critério meramente cumulativo e universal é predominante. A periodização que orienta a subdivisão dos espaços dos museus – salas – está baseada em uma cronologia, estabelecida a partir de marcos históricos. Parte-se do princípio de que há uma história da arte universal. Quando tentamos adaptar a periodização, a nomenclatura e a caracterização de determinadas obras consideradas seminais nos movimentos artísticos internacionais à produção artística brasileira, a tarefa se mostra inconsistente e até mesmo absurda. Consideramos que alguns termos e seus respectivos conceitos foram originados em contextos históricos que não encontram paralelo com a história da arte no Brasil. Por essa razão, o uso desses termos tem se mostrado, em alguns casos, superficial ou equivocado. São termos problemáticos.

Podemos exemplificar nossa reflexão com o uso do termo Modernismo. Existem vários marcos para o estudo da arte denominada moderna na história geral da arte. Dependendo da origem do historiador podemos considerar que há uma época, um lugar ou uma tendência na produção artística que deram origem ao modernismo. No Brasil, a história do modernismo está vinculada ao discurso de uma época, a realização de eventos como a Semana de Arte Moderna em 1922 e, também, à trajetória dos artistas que mais se aproximaram de um ideário modernista ao residirem nas capitais européias onde floresceram as vanguardas históricas do século XX. Se considerarmos que a ruptura com a tradição artística pode ter ocorrido antes de 1922, temos outras possibilidades de contar a história da arte no Brasil. Assim como a vinda da missão artística francesa pode ser considerada uma pré-condição para o modernismo e um grande passo no sentido de um "direito permanente à atualização estética", podemos também considerar que a difusão da fotografia no Brasil, logo após sua descoberta, por D. Pedro II é também um aspecto fundamental para a consolidação de uma visualidade modernista *avant la lettre* no Brasil.

Tendo como ponto de partida a reiteração de valores da história da arte tradicionalmente aceitos, uma exposição pode ser realizada de modo a explicitar ou expandir os contornos conceituais da instituição que a abriga, evitando polêmicas. Esse pode ser o caso de exposições históricas ou temáticas. O evento pode reunir um conjunto enriquecido de obras que não foram anteriormente expostas ao público ou que oferecem um aspecto original da abordagem proposta. No caso de exposições históricas, a originalidade da

abordagem do curador tornar-se-á questionável na medida em que o evento produza relações que não estão fundamentadas nos valores de uma história da arte consensual[1].

Na Mostra do Redescobrimento[2] era possível constatar o modo pelo qual o evento que deveria abranger um período histórico amplo, quinhentos anos de história do Brasil e apresentar uma "visão integral e não excludente da cultura brasileira" (FERREIRA, 2000, p. 28) foi o resultado híbrido da junção de vários modelos institucionais. No módulo Artes indígenas, a diferenciação de "regimes de visibilidade" (AGUILAR, 2000, p. 34) justifica modos diversos de expor os objetos em relação a uma prescrição de uso gerada no contexto de produção destes mesmos objetos ou, caso deste já não seja possível saber os pressupostos funcionais, de um determinado modelo de instituição artística.

No texto do curador geral da Mostra, são diferenciados os tipos de exposição dos objetos. As "peças que podem ser vistas por todos" são, nas palavras do curador geral:

> [...] mostradas de modo a quebrar a atitude contemplativa dos museus ocidentais que exibem, rotulam e definem o exemplar, proporcionando um sentimento de poder ao espectador que desempenha o mestre frente ao escravo, o sujeito diante do objeto, mediante a instauração de vitrines, luzes e submissão.

Para produzir uma experiência de visitação distinta da "atitude contemplativa dos museus ocidentais"[3] os objetos foram acumulados nos espaços de exposição e o visitante deveria percorrer o espaço no qual deveria ser possível "suspender a rotina do *voyeur*" e romper a relação habitual de poder sobre a obra, contemplada como um objeto único, em um contexto de exposição no qual teria sido sempre "exibida com efeitos teatrais".

Sobre a profusão de objetos expostos sobre amplas bases ou placas brancas de madeira minimamente elevadas em relação ao chão, podemos afirmar que, de fato, constituíam situações semelhantes àquelas nas quais nos é possível ver, fora do contexto institucional, objetos confeccionados por tribos indígenas. Os objetos expostos dessa forma, fora de vitrines, eram os mesmos que podemos encontrar em grande quantidade nas feiras populares, nas lojas de decoração e de artesanato popular. Não eram peças raras e ainda são confeccionadas por diversas tribos que utilizam palha, argila e cordas para produzi-los para uso diário: panelas, cestas, peneiras, entre outros.

A acumulação favorece também um tipo de leitura para as artes indígenas ao qual já estamos habituados: sem condições para classificar os objetos que vemos segundo uma periodização das artes indígenas, torna-se mais simples considerar que há um valor estético universal, atemporal e absoluto. Neste caso, apenas um *connoisseur* poderia percorrer a exposição e situar cada um dos objetos em relação a uma historicidade própria das culturas indígenas. Essa constatação nos remete às palavras do curador que afirma

que “conhecemos algumas peças das artes indígenas dos primórdios da colonização porque viajaram à Europa como objetos dos gabinetes de curiosidades” (AGUILAR, 2000, p. 32). Esses gabinetes, assim como as galerias que proliferaram nos séculos dezessete e dezoito não eram subdivididos por materiais, estilos ou períodos. A razão era simples e remetia às suas origens na antiguidade clássica. O que se pretendia proporcionar eram condições para que, por comparação, fossem assimilados os aspectos mais significativos de cada obra em relação às demais. Para isso, o cânone era o mesmo e, independentemente da época e da tecnologia empregada na realização de cada obra, a função vital do *eklogé* a ser implementado por cada artista era: observação, comparação e emulação (MEIJERS, 1996, p. 13).

A exposição abrangia cinco séculos de história. Não havia uma separação de ambientes conforme autoria, estilo ou material. A escolha de um desses critérios é um paradigma expográfico relativamente recente e exclusivo das exposições de arte. A arquitetura, as seqüências espaciais vazadas por deslocamentos de painéis, superfícies de vidro transparente e uso de bases para expor os objetos em diferentes alturas proporcionavam uma experiência de visitação em que não havia um sentido de leitura predominante e unidirecional. A única divisão que segmentava a visita era a dos andares do prédio.

Conseqüentemente, a exposição na Oca era percebida como uma grande galeria ou, considerando que era composta com obras realizadas em períodos diferentes, a partir da utilização de meios e processos muito diversos, um grande gabinete de curiosidades. Nesse imenso ambiente o visitante era confrontado com uma tarefa que apenas o homem do século XVIII consideraria exeqüível: abraçar durante a sua vida toda a sabedoria humana. Para Malraux (2000, p. 13), essa tarefa era parte de uma busca apaixonada, que poderia ser proporcionada pelos museus. Em sua defesa de uma “exploração artística do mundo” considera que um conjunto de obras-primas necessariamente convoca, na imaginação de quem a vê, “todas as obras-primas”.

Na exposição que analisamos, para realizar a “convocação” proposta por Malraux, é necessário considerar que não há descontinuidade entre uma tradição artística institucionalizada em museus e instituições como a Bienal de São Paulo e as tradições culturais dos povos indígenas no Brasil. Desse modo, o reconhecimento de uma função artística se dá pelo contexto arquitetônico – prédio que integra um circuito de visitação da Mostra do Redescobrimento em conjunto com o Pavilhão Ciccillo Matarazzo – tanto quanto porque o discurso institucional é assinado por Nelson Aguilar, importante historiador e crítico de arte brasileiro.

Diferentemente dos objetos expostos ao alcance do tato do visitante, as peças de arte plumária eram protegidas por grandes vitrines. Com esse recurso, o espaço expositivo não estabelecia qualquer tipo de semelhança com o modo de ocupação dos espaços por tribos indígenas:

> Paredes de tule branco, controle de luminosidade e uma extensa plantação de penas brancas, no andar térreo do prédio da Oca, ajudam o visitante a perceber melhor, com mais autonomia, os objetos e instrumentos ritualísticos na exposição de Artes Indígenas. Um percurso entre máscaras acentua os sentimentos de respeito e veneração (Brasil +500, 2000, p. 59).

Como ser fiel a uma função originária de alguns artefatos[4] que no contexto tribal podem ser apenas entrevistos ou, como também é o caso de alguns, jamais podem ser vistos por não-iniciados? Para manter-se fiel à função original dos objetos expostos, optou-se por acentuar os "sentimentos de respeito e veneração", com situações nas quais os objetos levados para a mostra "permanecem ao abrigo do olhar público: presentes e invisíveis" (AGUILAR, 2000, p. 35). Será possível alcançar um estado de neutralidade institucional no qual já não seja possível pensar naqueles objetos expostos em relação à institucionalização da arte? Afinal, o conjunto foi denominado Artes Indígenas.

A exposição de Artes indígenas ocupou a Oca[5], no Ibirapuera. O espaço foi totalmente reformado para abrigar a exposição e não era, em 2000, um lugar identificado com um circuito de exposições de arte, como se tornaria após o encerramento da Mostra do Redescobrimento. O nome pelo qual o prédio é conhecido, sugestivo para abrigar "peças" e "artefatos" produzidos por tribos indígenas, recebeu um tratamento que, devidamente denominado cenografia, é explicitado no catálogo do evento (Brasil + 500, 2000, p. 64):

> No primeiro pavimento o ambiente lembra a circularidade da floresta, com pilares cilíndricos brancos. Adereços, vitrines espelhadas, objetos do cotidiano ligados à caça, à pesca ou à tecelagem ajudam a criar um espaço parcialmente incontrolável e incompreensível. As cores de fundo realçam as obras, como faz o azul escuro com as armas e os troféus de guerra.
>
> No último andar, o visitante percorre um laboratório criado por tubos cilíndricos transparentes, lâmpadas fluorescentes e reflexos de luz. Bancadas metálicas exibem objetos enfileirados junto aos "tubos de ensaio", num cenário mágico de exegese e dissecação da nossa identidade."

Na Mostra do Redescobrimento destacou-se a arte indígena como arte do "bem fazer" ou um "caudal alimentado por vários afluentes" (AGUILAR, 2000, p. 34), exposta em um único prédio no qual não era vista em relação a outros módulos da exposição. Em outros eventos por nós analisados anteriormente[6], que também abordam questões relativas à constituição de uma identidade americana e as tradições culturais indígenas, o conjunto de obras exposto não é produzido por índios, mas sim sobre índios. Em vez de produtor dos objetos, os índios são tema de obras que pertencem a uma tradição artística eurocêntrica ainda que, em grande parte, cumpra uma mera função documental.

Encontra-se neste grupo de eventos a XXIV Bienal de São Paulo (1998), cujo tema central foi "antropofagia". No Espaço Museológico, foram agrupadas pinturas realizadas nos séculos XVI a XVIII nas quais registravam-se aspectos da vida no Novo Mundo realizadas por Albert Ekhout, Frans Post, Theodore de Bry, Jan van Kessel, Teófilo de Jesus, Vicente Albán, Ignácio Maria Barreda, e outros pintores anônimos. Havia também uma escultura de Tunga e uma pintura de Adriana Varejão, ambos explicitando o processo de apropriação de formas e temas extraídos do passado colonial: um tacape e uma pintura que tem como base figurativa as cenas do ritual tupinambá retratadas por de Bry.

Na Bienal, a *América* (1691) de Jan van Kessel é a representação de um gabinete de curiosidades. Nesse espaço, que abrigava uma coleção que só poderia ser conhecida *in loco*, o conjunto heterogêneo de objetos era ordenado segundo um princípio diferente da linearidade evolucionista que se tornou paradigmática na modernidade. Não era, entretanto, a diversidade de procedências dos objetos que determinava a variedade do conjunto da coleção, mas sim um olhar semelhante ao da galeria mista do século XVIII. Tanto no gabinete quanto na galeria mista os objetos não eram ordenados segundo critérios geográficos, cronológicos ou autorais. Obras de diferentes escolas artísticas eram dispostas em confronto, lado a lado, para proporcionam aos visitantes a oportunidade de compará-las e, deste modo, adquirir o conhecimento mais abrangente possível. Com esse procedimento, não havia um clímax no percurso de leitura e a coleção era uma obra única e original, cujo colecionador era o único curador.

Se considerarmos a Mostra do Redescobrimento com um conjunto de módulos articulados, teremos ali o exemplo de organização interna semelhante ao da galeria mista, na qual a ordenação cronológica tem um papel secundário. Esse modelo não é uma invenção de fim-de-século, mas sim a retomada de um modo de expor que antecedeu à consagração do cubo branco como espaço ideal de exposição. Na primeira metade do século vinte um aumento de interesse dos artistas pela arte não-européia coincidiu com as primeiras experiências de colecionadores e diretores de museu para dispor partes de suas coleções de modo 'misto'. Essa estratégia era utilizada para demonstrar semelhanças entre a arte moderna expressionista e os artefatos dos chamados "povos primitivos". Gradualmente, em conseqüência dessas exposições, etnógrafos e historiadores da arte passaram a considerar os artefatos como obras de arte e estabeleceram-se novas relações entre objetos plásticos dos mais diversos lugares e períodos, desde que fossem caracterizados por um tipo de autenticidade que os distanciaria da produção burguesa. Nessa situação, os elementos da exposição eram descolados de seu contexto de origem e adquiriam uma autonomia estética muito semelhante ao que André Malraux propôs no *Museu Imaginário* (MEIJERS, 1996, p. 14-15) ainda que este possuísse pressupostos de edição do conjunto totalmente diferenciados dos da galeria mista.

Outro aspecto a ser destacado é a manifestação institucional explícita de que a relação das obras com o espaço deveria ser diferenciada. No catálogo geral, lê-se o texto de apresentação:

> Decidimos incluir na mostra um elemento revolucionário que mudasse, definitivamente, a história das exposições no Brasil: em vez de apresentar obras de arte da forma museológica tradicional, resolvemos transformar cada um dos módulos da exposição em um autêntico espetáculo cenográfico, a serviço da maior ênfase à beleza dos trabalhos expostos e da compreensão do seu conteúdo. (FERREIRA, 2000, p. 3)

Tanto pela rejeição do modelo expográfico modernista – o cubo branco – quanto pela relação entre o módulo Artes Indígenas e os demais módulos organizados a partir de critérios consolidados na história da arte, como Arte Barroca, Arte do Século XIX, Arte Moderna e Arte Contemporânea, a apreciação dos objetos produzidos por diversas culturas nativas ao longo de anos de colonização não obteve, na Mostra, sua inserção em uma história da arte consolidada. À margem da história, apresentado com uma função híbrida (etnográfica ou estética?) o conjunto de objetos de arte indígena permaneceu inacessível.

Para inseri-lo na história da arte seria necessário rever categorias artísticas, cânones e modelos estéticos. É arte? Pertence a uma história da arte? A pergunta ficou em aberto por mais quinhentos anos?

---

[1] A tendência mercadológica para realizar esse tipo de evento não é, necessariamente, fundada em uma necessidade de ampliar a compreensão e o estudo da história da arte.

[2] Realizada pela Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, de 23 de abril a 7 de setembro de 2000, no Parque Ibirapuera, São Paulo. Exposição comemorativa dos 500 anos do descobrimento do Brasil, distribuída nos edifícios Lucas Nogueira Garcez, Ciccillo Matarazzo e Padre Manoel da Nóbrega.

[3] Consideramos esta generalização problemática, tendo em vista que a totalidade dos museus "de arte" no ocidente engloba instituições fundadas a partir de missões muito diferenciadas.

[4] Destaca-se no texto o uso de termos como "peças", "objetos tribais" e "artefatos" para definir o que é exposto. Embora afirme que as "artes indígenas só adquirem existência plena a partir de sua unidade interna" (AGUILAR, 2000, p. 34), esta unidade não pertence ao contexto da institucionalização da arte e dos dispositivos que são utilizados para expor objetos para a apreciação artística na Mostra do Redescobrimento. Talvez o paradoxo e a colisão de mundos (da arte e da produção simbólica no contexto tribal) tenha ficado ainda mais evidente no coquetel de abertura da Mostra no Parque do Ibirapuera, quando garçons desfilavam adornados com cocares e um grupo indígena apresentou na noite fria do dia 22 de abril uma seqüência de danças rituais para um público de convidados devidamente bem vestido para suportar o frio da noite do parque. O grupo de índios chegou ao Parque alguns minutos antes da apresentação devidamente vestidos, aquecidos, e, antes de iniciar a *performance*, despiram-se para estar adequadamente "vestidos" para desempenhar o papel de índios diante dos convidados.

[5] Prédio Lucas Nogueira Garcez.

[6] Referimo-nos aqui sobretudo à tese de doutorado *Textualização antropofágica*: a curadoria do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo.

Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições artísticas no contexto da Segunda Guerra Mundial

Paulo Knauss

Universidade Federal Fluminense. Departamento de História. Laboratório de História Oral e Imagem

O trabalho tem como objeto as relações entre arte estrangeira e arte nacional no Brasil. O foco são as exposições de arte organizadas por diversos países no contexto político da Segunda Guerra Mundial. O ponto de partida é a caracterização da arte e das exposições como instrumento da diplomacia, promovendo tendências artísticas no Brasil. Ao final, a análise destaca como a recepção da arte européia no Brasil conduziu a uma apropriação nacionalizadora das formas artísticas estrangeiras. Assim, a proposta consiste numa investigação sobre os sentidos da arte estrangeira no Brasil.

História da Arte; Arte no Brasil; Arte estrangeira.

The issue of this paper is the relationship between foreign art and national art in Brazil. The focus is on the art exhibitions organized by different countries in the political context of the Second World War. The starting point is the characterization of art and exhibitions as an instrument of the diplomacy, promoting different art tendencies in Brazil. At the end, the analysis highlights how the reception of European art in Brazil has driven to a nationalizing appropriation of the foreign artistic forms. Thus, the proposal consists in a research about the senses of foreign art in Brazil.

History of art; Art in Brazil; Foreign art

Arte e diplomacia

A presença da arte estrangeira no Brasil ainda não foi devidamente analisada pela historiografia. Predomina nos estudos sobre a história da arte no Brasil a ênfase na discussão do caráter nacional da arte, ainda mais sublinhada na abordagem da arte moderna brasileira. Assim, a historiografia da arte tem valorizado o estudo de artistas e criações brasileiras que representam a identidade nacional. Ainda que se reconheça a importância de mestres estrangeiros na formação de artistas nacionais e a influência de formas plásticas internacionais na criação da arte brasileira, pouco se tem investigado a presença e circulação da arte estrangeira, especialmente da arte européia, no Brasil. A construção de coleções de arte que tinham como foco principal a arte européia serve como exemplo de como a arte estrangeira teve posição de destaque no gosto brasileiro do século XIX e no início do século XX. [1]

No sentido de caracterizar a presença da arte estrangeira no Brasil, é possível investigar práticas de promoção, circulação e crítica da imagem artística para identificar processos de apropriação que afirmar os sentidos da arte estrangeira no Brasil. Isso nos remete à história da construção de laços entre arte nacional e arte estrangeira e de suas influências mútuas. Entre as práticas de promoção da arte estrangeira no Brasil se destaca a produção de exposições de arte.

A história das exposições no Brasil ainda não se constitui num tema muito abordado na historiografia, mas, sobretudo, percebe-se uma ausência de referências sobre a promoção de exposições de arte estrangeira. No campo da história das exposições, a historiografia da arte moderna no Brasil ressalta com freqüência a importância da criação da Bienal de São Paulo em 1951 como momento em que o contato com a arte estrangeira renovou o ambiente da arte nacional. Assim, a primeira Bienal é sempre associada ao impacto da apresentação da obra escultórica do suíço Max Bill, que esteve na origem da legitimação do movimento do concretismo o Brasil, como tradução das vertentes construtivas internacionais. Nesse caso, novamente o contato com a arte estrangeira se relaciona com a atualização da arte nacional, colocando, assim, as exposições como uma outra fonte de renovação dos padrões artísticos no Brasil. De todo modo, essa referência na historiografia aparece como pioneira e desconectada de uma história anterior de promoção de exposições de arte estrangeira no Brasil.

A história da arte moderna no Brasil, por exemplo, pode ser investigada a partir de exposições estrangeiras realizadas na cidade do Rio de Janeiro. Em 1928, por exemplo, na Escola Nacional de Belas-Artes, sob a organização do galerista Heuberger, foi inaugurada exposição de arte moderna alemã. Essa exposição inovou ao apresentar as peças em uma única fila, e não amontoadas como era o hábito até então. No ano seguinte, foi a vez da montagem da exposição *Deutscher Werkbund*, preparada pela Associação de Artes Decorativas da Alemanha. Estas iniciativas foram produtos da iniciativa do galerista Heuberger, que se dedicou a aproximar Brasil e Alemanha a partir das artes. [2]

Mas é em 1930 que ocorre na cidade a primeira mostra de obras de arte da Escola de Paris. Foi no Palace Hotel que se apresentou cerca de 90 obras francesas na *Grande Exposition d´art moderne*, trazida pelo pintor brasileiro Vicente do Rego Monteiro e pelo crítico francês Géo-Charles, um dos editores da revista *Montparnasse*. O público do Rio de Janeiro viu pela primeira vez obras de Braque, Dufy, Léger, Picasso, Wlamink, Miró, entre outros, antes da afirmação mesmo da noção de Escola de Paris. [3]

Por outro lado, a referência à história da Bienal exemplifica como a história da promoção da arte estrangeira no Brasil se relaciona com a história da construção do entrelaçamento de arte e diplomacia, por meio da promoção da arte de caráter nacional no estrangeiro organizada pelos serviços culturais da diplomacia oficial. Nesse exercício diplomático, desenrola-se também um trabalho de propaganda de modelos artísticos e de promoção de uma crítica de arte que conduz o pensamento e o olhar sobre a arte. Nesse caso, não se pode perder de vista que o campo da história de exposições de arte se relaciona com a história das relações internacionais. Trata-se, assim, de valorizar um território de fronteira que aproxima arte e política, a partir de uma história cultural das relações internacionais. [4]

Arte francesa nas Américas

Após a Primeira Guerra Mundial, no contexto da Liga das Nações e do trabalho de promoção da paz internacional, é que a diplomacia começa a se complexificar e constituir os serviços culturais diplomáticos. Importa salientar que a propaganda de Estado no plano internacional foi estruturada no período entre-guerras para promover diversas iniciativas de intercâmbio cultural, entre elas a promoção de exposições de arte nacional no estrangeiro. Desse modo, exposições européias de arte foram dirigidas para as Américas, especialmente a partir dos anos da década de 1930. No Brasil, por exemplo, a cronologia das exposições de arte do Museu Nacional de Belas Artes indica a importância da ação dos serviços culturais da diplomacia estrangeira. Entre 1938 e 1949, o MNBA recebeu 54 exposições, sendo ao menos 16 delas associadas à colaboração estrangeira, ou seja, mais de ¼ ou quase 1/3 das exposições do museu. Itália, Canadá, Grã-Bretanha, Alemanha, Estados Unidos e França são os países que marcam presença no programa de exposições do MNBA nesse período. Na cronologia das exposições do MNBA, observa-se, porém, que no contexto do início da Guerra, ainda em 1941, organizam-se exposições de pintura italiana e gravura alemã no museu brasileiro. Depois da declaração de guerra que marcou o ingresso do Brasil no conflito militar mundial, as iniciativas desses países do Eixo desapareceram do museu em favor de outras participações, como Inglaterra, Canadá e Estados Unidos.

De todo modo, com a abertura do Museu Nacional de Belas-Artes, em 1938, ficou criado um espaço privilegiado no Brasil para esse tipo de colaboração artística a partir da diplomacia. Um ano antes, em 1937, o ministério das Relações Exteriores brasileiro havia criado o *Serviço de Cooperação Intelectual*. [5] Mas o contexto de abertura do museu coincide com a afirmação do Estado Novo no Brasil e, sobretudo, com o contexto internacional das rivalidades políticas que vão levar à Segunda Guerra Mundial. Esse quadro político da cena internacional envolveu a utilização da arte como instrumento de propaganda de Estado. Esse ciclo se abre no Brasil em 1940 com a *Exposição de Arte Francesa: de David a nossos dias* e se completa em 1949 com a *Exposição de Arte Contemporânea Francesa: de Manet a nossos dias*. Ambas as exposições percorreram diversos países da América do Sul. A ação francesa nesse campo das exposições de arte se completa, ainda, com a produção, em 1945, de uma exposição chamada *Pintores franceses dos nossos dias*.

Todas essas exposições trouxeram ao Brasil grandes referências da arte francesa. A primeira apresentou obras de mestres da arte do século XIX como David, Gros, Ingres, ou Delacroix, pinturas da Escola de Barbizon de Courbet e Corot, por exemplo, e se completava com quadros impressionistas de Manet, Renoir e Monet, entre outros nomes do catálogo. A terceira exposição francesa apresentou ao público artistas emblemáticos como Braque, Dufy, Derain, Léger, Manet, Matisse, Monet, Picasso, Pisarro, Renoir, Sisley, entre outros, dando destaque aos diferentes gêneros dos impressionistas, os *fauves* e os cubistas.

Essas produções foram comandadas pelo grupo de conservadores do Museu do Homem que estiveram envolvidos na criação do Museu Nacional de Arte Moderna da França, e que se tornaram autores fundamentais da interpretação da arte moderna na França por meio de sua produção de crítica de arte. Entre eles, destaca-se o nome de René Huyghe que fez conferências na América do Sul em 1939, antes do circuito da exposição *De David a nossos dias* e participou da produção dos catálogos das três exposições francesas do contexto histórico da Segunda Guerra.

A cronologia permite entrelaçar estas exposições de arte francesa: a primeira produzida nos estertores do regime da Terceira República, antes da Guerra se iniciar; a segunda marca a presença da França na cena das artes depois da Guerra; e a terceira completa o período de negociação para restituir obras de arte confiscadas como botim de guerra, o que envolvia a operação de retorno das obras de arte à França. Esse foi o caso da exposição que chegou no Brasil em 1940 e que permaneceu nas Américas durante todo o período da Guerra ao ser alojada na *National Gallery* de Washington, nos EUA, tendo sido incorporada à coleção permanente. Algumas peças chegaram a ser colocadas em exibição como parte de coleção própria do museu. O mesmo aconteceu, na mesma época, com a exposição de artes decorativas que permaneceu no Museu Nacional de Artes Decorativas de Buenos Aires, na Argentina até sua restituição à França. Destaca-se, no entanto, que estas exposições francesas - especialmente a última - ofereceram a oportunidade no Brasil e na América do Sul de admirar obras de artistas impressionistas e da Escola de Paris.

A experiência da Guerra é marcante para crítica artística inscrita nas páginas dos catálogos das exposições de arte francesa enviadas à América do Sul, no contexto da Grande Guerra. Os textos do catálogo da exposição de arte francesa de 1949, *De Manet a nossos dias*, estabelecem alguns parâmetros para a avaliação crítica da história da arte na França.

René Huyghe, em texto do catálogo de 1949, procura apresentar que o mundo das artes francesas resistiu ao contexto do domínio nazista ao afirmar: “Precipita-se a crise latente e, a partir de 1941, a pintura francesa, em plena ocupação, responde ao invasor, reunindo todas as forças da sua audácia”. [6] A guerra se caracteriza, assim, como uma experiência marcante para o mundo da arte na França e inspira exposições de arte francesa pelo mundo. Jacques Jaujard, por sua vez, na abertura do catálogo da exposição francesa de 1945, pontua a cronologia do movimento de exposições de arte francesa no Brasil:

“No momento em que a guerra eclodiu na Europa, a França apresentava na América do Sul a exposição *De David a nossos dias*. Assim que a paz renasceu, nós nos apresentamos novamente no continente latino com uma exposição [*Pintores franceses de hoje*] que, seguindo a trilha natural da precedente, mostrará o ponto atual das nossas pesquisas estéticas.” [7]

Assim, o diretor geral de artes e letras francês situa a exposição de 1945 claramente em relação à exposição de 1940 e caracteriza as duas como complementares. Assim, não apenas a arte demarca o conteúdo da exposição, mas, igualmente, a política termina dando sentido à iniciativa de promoção artística. Entre a guerra e a paz é que a autoridade cultural francesa situa as duas exposições francesas em torno do período do início e do fim do conflito mundial.

Sem dúvida, a arte é eleita, então, como um recurso para afirmar a posição da França diante da história e das outras nações do mundo naquele tempo do pós-guerra. No mesmo catálogo de 1945, René Huyghe corrobora as palavras Jacques Jaujard, anotando logo no início de seu texto:

"Durante cinco anos de opressão, a França viveu voltada para si mesma, esperando com fervor a libertação, e preparando-a. Esse momento foi preparado por meio das armas clandestinas da Resistência, e, também, pelo espírito. O pensamento e as artes permaneceram vivos, e com uma paixão ainda mais ardente, como garantia da continuidade intacta do país e de sua independência profunda".

No discurso de René Huyghe, o mundo francês das artes no contexto da Guerra se identificava com o movimento de resistência à opressão.

Apropriação brasileira

O conhecimento das fontes da arte no mundo por meio das exposições estrangeiras despertou uma interrogação sobre as relações do Brasil com a arte estrangeira. Em 1949, depois da exposição francesa *De Manet a nossos dias* passar pelo Rio de Janeiro, o Ministério da Educação e Saúde, por meio do Serviço de Documentação, publicou um livro de autoria de Antonio Bento, chamado *Manet no Brasil*, que incluía as cartas do pintor francês escritas durante sua viagem ao Brasil. O subtítulo da obra revelava que se tratava de um estudo comemorativo da passagem do centenário da visita do artista francês ao Rio de Janeiro, quando ainda servia na Marinha. A promoção da exposição que tinha na obra de Manet a referência para a pintura contemporânea francesa ganhava um sentido suplementar no Brasil, pelo fato que o conhecido pintor francês e precursor da pintura impressionista produziu seus primeiros desenhos como marinheiro em viagem ao Brasil. Logo no início da introdução do livro, a idéia de que a viagem de Manet ao Brasil fazia parte da história da pintura moderna devido servia para assinalar a sua influência sobre o movimento de renovação das artes plásticas. No livro, anota-se também que a experiência individual de Manet antecedeu, ainda, outras viagens marcantes no século XIX para a história da pintura européia, como a viagem de Henri Rousseau ao México e de Gauguin pelas Antilhas e o Panamá, antes de ir para a ilha de Taiti. Segundo Antonio Bento, a experiência dessas viagens teria contagiado o retorno ao primitivismo e o repúdio ao classicismo que marcaram a obra desses artistas viajantes. O autor concluía: "O

contacto com a natureza do Brasil dera, por outro lado, ao jovem Manet uma visão pura, instintiva e virginal das coisas". [8] Nesse sentido, tratava-se de "um convívio no espaço, com a natureza americana", que acompanhou o desejo de Manet e dos artistas modernos de, segundo as palavras do autor, "refazer o mundo e de proceder uma completa revisão de valores, mudando as concepções estéticas". [9] Assim, Antonio Bento demarca a importância do Brasil para a renovação da arte moderna da Europa - "o contacto de Manet com o mundo plástico deste país [o Brasil] iria também concorrer para regeneração da pintura européia contemporânea". [10]

Nessa introdução, Antonio Bento caracteriza a história do início da pintura de Manet, que deu origem ao movimento artístico do Impressionismo, do seguinte modo:

"Tendo gravado em sua retina suprasensível a intensidade da luz brasileira, Manet foi sobretudo o primeiro pintor contemporâneo a suprimir sombras escuras, as gradações delicadas, os matizes sutis e a recorrer diretamente às grandes chapadas de cores simples e puras. E partindo das observações feitas no Rio, desde logo verificou que as sombra, na arte acadêmica, era apenas o *trompe l´oeil* do sol. Passou conseqüentemente a simplificá-la, tornando-a ao mesmo tempo mais luminosa, para desespero dos colegas de ofício, dos críticos e do público de sua geração. [...] Nunca de fato a pintura havia submetido o mundo exterior a uma análise visual tão completa e obstinada. A Escola do *plein-air* teve em Manet o seu chefe, sendo levada depois pelos impressionistas às últimas conseqüências. [...] A lição foi decisiva para jovem artista, que fez desse princípio [a luz] o fundamento de sua pintura." [11]

Desse modo, fazendo uso de expressões em francês, o autor procurou afirmar que foi no Rio de Janeiro que o artista francês Manet teve a sua primeira aula prática de pintura. E assim, a problemática da luz no impressionismo tem o Brasil como referência. A interrogação da arte francesa se desloca para localizar a origem da arte moderna européia no Brasil, ao mesmo tempo, que relaciona o desenvolvimento da arte moderna com o Brasil. Pode-se dizer, portanto, que, no discurso de Antonio Bento, patrocinado pelo Ministério da Educação brasileiro, a inovação moderna do impressionismo é apresentada por uma filiação brasileira.

De modo conclusivo, há aí a apresentação de uma versão alternativa da origem da arte moderna que tem o Brasil como berço e referência. Essa interpretação original, no entanto, se explica no contexto de afirmação da integração dos povos, mas anuncia, igualmente, a intenção de afirmação do Brasil como pólo de referência no concerto das nações a partir da história da arte. A crítica de arte se encarrega, assim, de promover uma leitura brasileira da história da arte. O que se observa, portanto, é um processo de apropriação da arte estrangeira, que se afirma como produto nacional. Desse modo, a leitura proposta da história do Impressionismo como movimento moderno da arte traduz a construção de uma imagem universal do Brasil integrado na modernida-

de a partir da arte. Diante da arte estrangeira e da percepção do moderno, ocorre o exercício de um olhar nacional.

---

[1] Cf., KNAUSS, Paulo. O cavalete a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v.33, p.23-44, 2001.
[2] CF., LIMA, Lucia de Meira. O Palace Hotel: um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro. IN: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro, 1905-1960*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001. p. 60-119.
[3] Cf., *Idem*.
[4] Cf., ROLLAND, Denis (coord.). *Histoire culturelle des rélations internationales : carrefour méthodologiques*. Paris, L´Harmattan, 2004.
[5] Agradeço essa informação à gentileza de Raquel Paz dos Santos.
[6] Cf., *Idem*.
[7] Cf., *Peintres français d´aujourd´hui – art décoratifs - Rio de Janeiro*, 1945. [tradução nossa]
[8] Cf., BENTO, Antônio. Manet no Brasil. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1949. p. 9.
[9] Cf., Idem. p. 8.
[10] Cf., Idem.
[11] Cf., *Idem*. p. 9.

Moto Contínuo: uma visão expandida da arte brasileira na década de 1980

Ivair Reinaldim

Doutorando em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGAV/EBA/UFRJ.
Professor substituto de História e Historiografia da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – IARTES/UERJ.

Este artigo trata da arte brasileira dos anos 80, a partir de um evento chamado *Moto Contínuo*, realizado em Curitiba, em 1983, articulando-o com o discurso crítico-historiográfico referente à *Geração 80*, que reforça a conclusão de que o período seria marcado pelo "retorno da pintura", em oposição à arte da década anterior. Criticando esse tipo de reducionismo historicista, objetivamos oferecer parâmetros para se discutir algumas estratégias pelas quais a historiografia da arte brasileira se constrói.

Moto Contínuo; arte na década de 1980; discurso crítico.

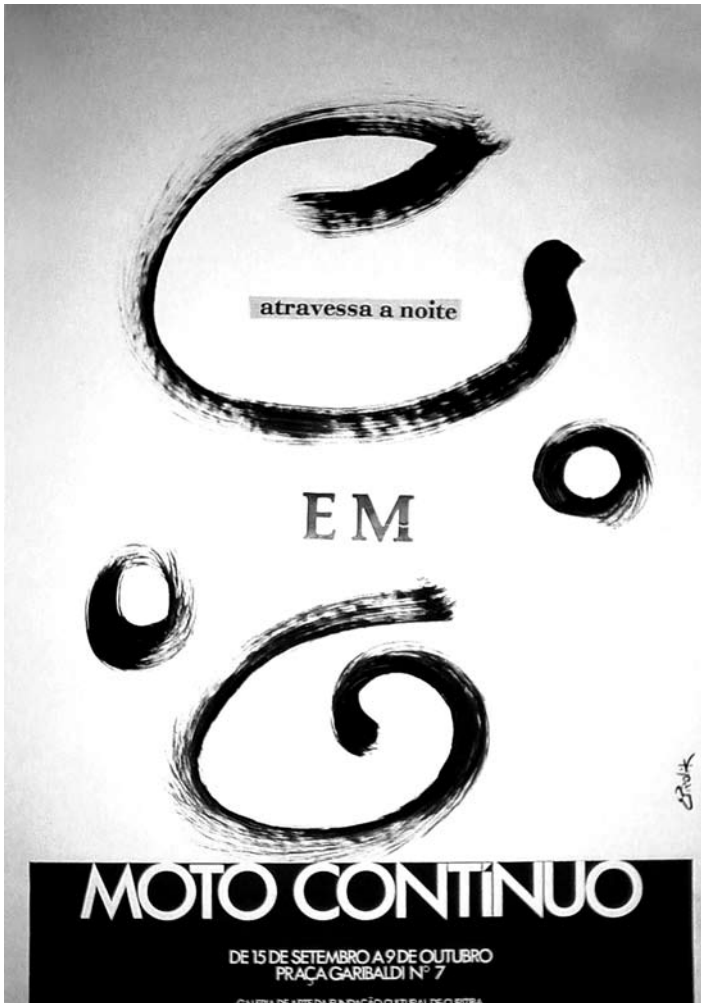
This article is about Brazilian art from the 1980`s, starting from a particular event called Moto Contínuo, which took place in the city of Curitiba, in 1983, and articulating it with the critic-historiographic speech about Geração 80, which reinforces the conclusion that the period would be marked by the "return of painting", in opposition to the previous decade's art. Criticizing this kind of historic reductionism, we aim to offer parameters in order to discuss some strategies by which the Brazilian art historiography is build.

Moto Contínuo; art in the 1980`s; critical speech.

A arte da década de 1980, de modo geral, ficou marcada no Brasil pelo termo *Geração 80*, assim como por algumas posturas a ela relacionadas, tais como o "retorno da pintura" e o "prazer de pintar", retorno este apregoado em detrimento da arte dos anos 70, vista como "fria" e "hermética". Contudo, passada a euforia, a Geração 80 é colocada em xeque antes mesmo de a década acabar. Neste contexto, algumas práticas dos anos 70 passam a ser resgatadas, prolongando-se pelos anos 90: temos, então, o predomínio do objeto e das instalações. Nosso objetivo com este breve artigo é investigar como se formou esse discurso crítico e de que modo ele veio a se tornar referencial para o pensamento historiográfico referente à década de 1980. Por outro lado, reforçar as fragilidades do mesmo frente ao estudo de um caso em particular – uma das estratégias do evento *Moto Contínuo*, realizado em Curitiba, em 1983 –, bem como em relação a outras propostas artísticas mais ou menos similares ocorridas em diferentes regiões do Brasil no mesmo período.[1]

Sendo assim, convém salientar que já em 1979 o crítico Frederico Morais fazia um balanço da década que mal acabava, lançando um prognóstico para a que iria se iniciar: a pintura começava a despontar novamente no cenário artístico nacional.[2] A partir daí, inúmeras exposições que enfatizavam uma linguagem anteriormente diagnosticada como "morta" passaram a ocorrer com relativa freqüência: *Entre a mancha e a figura* (MAM-RJ,

Moto Contínuo
Cartaz-único – Eliane Prolik
Acervo da artista
1983
Crédito da fotografia: Gilce Calixto Feres



Rio de Janeiro, 1982); *À flor da pele: pintura e prazer* (Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro, 1983); *A pintura como meio* (MAC-USP, São Paulo, 1983); *3.4 - grandes formatos* (Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro, 1983); *Brasil pintura* (Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1983); *Pintura! Pintura!* (Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1983); *Geração 80* (Galeria MP2, Rio de Janeiro, 1984); *Casa 7* (MAC-USP e MAM-RJ, São Paulo e Rio de Janeiro, 1985); *A grande tela* (18ª Bienal Internacional de São Paulo, 1985); *Pintura fora do quadro* (Galeria Espaço Capital, Brasília, 1987), entre outras. Apesar da evidente quantidade de exposições, a historiografia da arte brasileira enfoca particularmente uma delas como marco do período e do "retorno ao prazer de pintar": *Como vai você, Geração 80?*, realizada em julho de 1984, na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Aqui, o termo "Geração 80" desdobra-se de simples título de exposição para conceito definidor da produção dos jovens artistas surgidos nesta década.

Com curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, o evento objetivava dialogar com as principais tendências da época, nacionais e internacionais, observadas entre os artistas que estavam em início de carreira. Após participarem do júri do VI Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP), realizado no final de 1983, Paulo Roberto Leal e Marcus de Lontra Costa decidiram organizar uma exposição que mapeasse a produção emergente da arte brasileira dos anos 80. A experiência ocasionada pela viagem a alguns pólos culturais do país, visitando ateliês e conhecendo artistas, foi um dos motivos para que propusessem a realização de uma exposição panorâmica no MAM-RJ, onde ambos faziam parte da Comissão de Curadores. Porém, a decepção com os trâmites do museu fez com que optassem por realizá-la na EAV, uma vez que Lontra havia assumido recentemente a direção da Escola.

O que os curadores queriam, em suma, era promover uma "exposição eclética", sem a sacralização que um museu poderia oferecer, e que se relacionasse com a dinâmica da abertura política daquele momento. Por isso, a proposta era que cada um dos artistas ocupasse da forma que lhes conviesse algum espaço, sem que para isso houvesse uma linha curatorial muito definida. Paulo Roberto Leal conta que o fato de o prédio não ser uma galeria ou museu, com iluminação inadequada e sem um número suficiente de paredes para que todos os artistas pudessem ocupar, fez com que "muitos deles modificassem seus trabalhos em função do espaço da escola."[3] Desse modo, os 126 artistas que participaram do evento ocuparam não só o prédio da EAV (paredes, telhado, piso, colunas, piscina, banheiros, etc.), mas também os jardins e diversas áreas do Parque Lage. Contudo, apesar da diversidade de linguagens (havia desde instalações propriamente ditas, a performances, objetos, esculturas, desenhos, etc.), o que realmente predominou foi a pintura, seja pela livre escolha de grande parte dos artistas, o que é observável através da grande quantidade de trabalhos realizados nessa linguagem, seja pela ênfase dada pelo mercado e pela crítica de arte a esse único aspecto da exposição.

Nesse contexto, a diferenciação em relação à década precedente passou a ser uma das tônicas implícitas no conceito de Geração 80. Segundo o crítico Frederico Morais, o fenômeno de "retorno" da pintura seria um sintoma de reação ao *hermetismo* que predominava na arte brasileira da década de 1970, em meio à censura do regime ditatorial, pelo qual passava o país. Em oposição ao racionalismo excessivo e à linguagem metafórica de grande parte das propostas conceituais – o que dificultava o acesso e a compreensão do público –, a pintura marcaria um retorno à subjetividade, ao hedonismo, à liberdade de expressão; liberdade esta que estava sendo retomada no país com o processo de abertura política. Então, para o crítico,

> O que muitas vezes passava por rigor e objetividade na arte da década passada [a década de 1970] era, na verdade, um excessivo hermetismo, e este, por sua vez, era um álibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias – filosofia, economia, política, matemática – que não

> eram da sua competência. Contrariamente, quando os novos artistas propõem um retorno à subjetividade e à individualidade, eles estão querendo restabelecer a comunicação com o público, a partir de temas mais próprios ao universo da arte.[4]

Esse discurso, condicionando a produção de arte em dois pares opostos – *conceito* vs. *expressão* –, contribuiu para que prevalecesse uma *impressão de ruptura* entre as décadas de 1970 e 1980, como se as questões que os artistas haviam investigado em um período tivessem perdido sentido no outro. Contudo, devemos lembrar que Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Tunga, Waltércio Caldas, entre outros artistas que iniciaram carreira no final dos anos 60 e início dos 70, continuaram a produzir trabalhos de cunho mais "conceitual" (estamos empregando esse termo em sentido bastante alargado) na década seguinte, sem perder de vista o uso plural das linguagens. Ao mesmo tempo, nos anos 70, por mais que houvesse um discurso atestando a *morte da pintura*, artistas como Aluísio Carvão, Cláudio Kuperman, Eduardo Sued, Flávio Shiró, Iberê Camargo, Ivald Granato, Luís Áquila, Paulo Roberto Leal, Rubens Gerchman, entre outros, mantiveram-se essencialmente como pintores, mesmo que alguns deles não se limitassem apenas ao fazer pictórico.

Sendo assim, negar o destaque alcançado pela pintura no período parece ser uma atitude paradoxal. Realmente houve um grande debate em relação a esta linguagem, mas a nosso ver, caracterizando-se não pelo "retorno", mas sim pela "revitalização" da pintura e das demais linguagens tradicionais, outrora rechaçadas como produtos burgueses por excelência. Porém, seria pouco provável que a arte dos anos 80 se resumisse somente à produção pictórica. Como considerar, então, aquelas propostas que não se enquadravam neste discurso referente à Geração 80? E como compreender o fato de que um número expressivo de trabalhos e de estratégias permaneceu à margem tanto do discurso crítico da época, quanto do discurso historiográfico que se manteve atrelado a estes textos? Acreditamos, enfim, que o evento *Moto Contínuo*, e uma de suas propostas, em particular, constituiu-se como um exemplo adequado para nossa investigação.

Entre 15 de setembro e 9 de outubro de 1983, seis jovens artistas – Denise Bandeira, Eliane Prolik, Geraldo Leão, Mohamed Ali el Assal, Raul Cruz e Rossana Guimarães – idealizaram um evento que abrangia não só uma exposição, no sentido tradicional do termo, mas também uma série de desdobramentos, com intervenções urbanas e apropriação do circuito midiático de circulação de informações. Assim, enquanto a exposição ocorria na Galeria de Arte da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), com propostas variadas e condicionadas ao espaço físico institucional, em paralelo, outras estratégias foram usadas pelos artistas com o intuito de repensar algumas convenções e convicções do sistema de arte local. O próprio título dado ao evento não era aleatório. Os seis artistas compreenderam que moto-contínuo, "expressão latina usada para definir um movimento circular, eterno, inesgotável"[5], ressaltava a ênfase dada ao processo artístico.



Moto Contínuo
Cartazes-únicos
Registro de intervenção urbana
1983
Crédito da fotografia:
Eliane Prolik

Essa noção de circularidade, expressa tanto espacial quanto temporalmente, pode ser identificada de modo mais enfático em uma das estratégias constituintes da proposta como um todo: a dos *cartazes-únicos*. Com o objetivo de criar peças que divulgassem o evento, os artistas resolveram inverter a lógica da reprodutibilidade técnica: assim, no Moto Contínuo, cada cartaz passou a ser uma imagem única, produzida pelos artistas e distribuída pela cidade. Esses cartazes caracterizavam-se como meios de expressão artística, mas também de comunicação de informações e de idéias, este último, a nosso ver, o ponto essencial da proposta, uma vez que eles apresentavam curto prazo de validade: estavam submetidos ao vandalismo, às intempéries, à sobreposição de informações, ao desgaste do suporte, da imagem e da mensagem.

A efemeridade do material exigia que os cartazes-únicos fossem produzidos em grande quantidade. Depois de finalizados, eram distribuídos pelo centro da cidade, em lugares já destinados à comunicação de massas, como os pontos de ônibus e totens de concreto próprios para propaganda. Periodicamente, novos cartazes eram produzidos e colocados nos mesmos espaços, substituindo os antigos, já deteriorados. Os artistas precisavam sair à noite ou de madrugada, executando a colagem dos cartazes, garantindo, assim, a sobrevivência da informação. Apesar de a ação noturna manter um paralelo com a clandestinidade das pichações, este ato em si é aceito pela sociedade de consumo. Os artistas se apropriam de uma prática comum na indústria da propaganda: distribuir e fixar suas mensagens durante a madrugada para que os transeuntes fossem surpreendidos ao amanhecer do dia.

Podemos salientar que a disposição desses cartazes pela cidade caracterizava uma exposição paralela e alternativa à que acontecia na Galeria de Arte da FCC. O "espectador" poderia transitar pelo centro da cidade, desenvolvendo certo itinerário e acompanhar as "peças expostas". O mais importante, porém, é perceber que não havia como antever a "eficácia" dos cartazes-únicos, pois eles precisavam competir com uma série de outras imagens e informações que desviavam a atenção dos passantes. Pelo fato de as peças serem constantemente trocadas, dificilmente a mesma "exposição" poderia ser vista no dia seguinte. Conseqüentemente, nessa prática havia algo de moto-contínuo, pois se a intenção era aproximar-se do cotidiano, levar a arte para junto da vida das pessoas, era preciso assumir a complexidade desse fluxo.

De fato, olhando para tal estratégia do evento Moto Contínuo fica difícil entender como esses artistas se enquadrariam no conceito de Geração 80, se este se resumir somente ao *prazer de pintar*. Tanto que a crítica e o jornalismo cultural local na época apenas se referiram aos trabalhos expostos na Galeria de Arte; os cartazes-únicos passaram despercebidos, assim como as demais propostas menos tradicionais. O exemplo não se constitui como uma exceção. Outras estratégias, presentes em ações realizadas em diversas regiões do país, a partir dos últimos anos da década de 70 e prolongando-se pelos anos 80, tais como as do coletivo *3Nós3*, em São Paulo, do *Centro Alternativo de Cultura.*



Moto Contínuo
Cartazes-únicos
Registro de intervenção urbana
1983
Crédito da fotografia:
Eliane Prolik

Espaço N.O., em Porto Alegre, do *Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC*, em João Pessoa, do *Seis Mãos*, *Dupla Especializada* e *A Moreninha*, no Rio de Janeiro, e do *Grupo Oxente de Intervenção Ambiental*, em Natal, por exemplo, parecem comungar desse esquecimento, apesar de algumas tentativas recentes de construção dessa memória histórica. Pela brevidade deste artigo, iremos nos limitar apenas a uma das propostas do coletivo 3Nós3, para analisá-la em paralelo aos cartazes-únicos do Moto Contínuo.

O 3Nós3 foi um coletivo de artistas formado por Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França, atuante em São Paulo, de 1979 a 1982. Sua principal ação foi intitulada *Ensacamento*, realizada na noite de 27 de abril de 1979. Os artistas cobriram as cabeças de mais de 50 estátuas e monumentos públicos paulistanos, com sacos plásticos de lixo, estimulando reações por parte do público e da mídia, no dia seguinte à ação. Hudinilson Jr. relata essa situação:

> Ligamos para todos os jornais de São Paulo e falamos da intervenção como se fôssemos cidadãos anônimos: “Moro aqui na Paulista e quero saber o que a Prefeitura vai fazer com essa escultura do Trianon. Será que eles vão tirá-la daqui? Ela está ensacada”. Depois ligava outro, falando: “É um

> absurdo! Colocaram um saco de plástico na cabeça da estátua…" No dia seguinte, todos os jornais da cidade deram a notícia da intervenção. Alguns até na primeira capa.[6]

Verificamos, assim, que a proposta do 3Nós3 também se caracteriza pela intervenção urbana e pelo uso dos meios de comunicação, invertendo o modo habitual como esses mecanismos eram percebidos ou funcionavam no dia-a-dia. Em comparação com o Moto Contínuo, no entanto, o 3Nós3 procurava estimular o *estranhamento* do transeunte, fazendo-o observar aquilo que sempre esteve presente no cotidiano, mas que não era percebido de fato por ele. Já os cartazes-únicos, apesar da intervenção expressiva junto ao cotidiano, causavam menos estranhamento, quase se diluindo em meio à propaganda diária. Ambas as ações, porém, reforçam o interesse desses artistas pela ampliação do campo da arte, abarcando os *sites* da cidade, mas também o desejo da *retomada* do espaço público, com início da abertura política. Podemos lembrar a *Campanha pelas Diretas Já!*, ocorrida em 1984, em que inúmeras pessoas saíram às ruas, em diversas regiões do país, em prol da emenda constitucional Dante de Oliveira, que propunha a eleição direta para escolha do presidente da República.

A partir desse ponto, resta-nos recuperar a discussão inicial. Quando olhamos para a produção da década de 1980 de modo amplo, verificamos que a postura historiográfica que afirma o predomínio da pintura e a retomada da expressão, contrastando-a com a objetividade conceitual dos anos 70, apresenta-se tanto como limitada quanto limitadora. Ela reduz a história da arte contemporânea brasileira à oposição *conceito* vs. *expressão*, supostamente calcando-se no modelo historicista que predominou na disciplina e que vem sendo questionado nas últimas décadas. Esse pensamento tem no modelo teórico desenvolvido pelo historiador suíço Henrich Wölfflin, em *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), um paradigma estrutural: a uma visão *linear*, clássica, opõe-se e segue-se uma *pictórica*, anti-clássica, caracterizando, assim, modos pelos quais a produção de arte se desenvolve em períodos diversos e determinados.[7]

Mais do que reforçar a oposição entre conceito e expressão, devemos discutir em que níveis toda expressão se constrói através de conceitos e todo conceito se manifesta através da expressão. Até que ponto uma coisa não exclui a outra. Acima das construções históricas esquemáticas e generalizantes, precisamos compreender como a mesma época pode abrigar diferentes modos de produção artística, cada qual com suas referências e indagações. Também precisamos averiguar de que modo os discursos críticos podem se relacionar com essas experiências e como nós, historiadores, trataremos a relação entre a crítica histórica e a história da arte propriamente dita. Sendo assim, o que o Moto Contínuo vem explicitar – assim como as demais estratégias coletivas mencionadas – é que a arte dos anos 80 passa a caracterizar-se como continuidade da dos anos 70, não havendo rupturas radicais, mas apenas uma adequação de valores e de estratégias.

[1] Este ensaio apresenta algumas reflexões desenvolvidas em nossa dissertação de mestrado, defendida em maio de 2007, sob orientação da professora Drª. Maria Luisa Luz Tavora. Ver: Reinaldim, Ivair J. *Moto Contínuo: estudo de caso – arte no Brasil – início da década de 1980*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – História e Crítica de Arte. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2007 [2 volumes].

[2] Ver: Morais, Frederico. "Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?", *Módulo*, n. 55, setembro de 1979, p. 50.

[3] Martins, Alexandre. "Geração Oitenta 'toma de assalto' Parque Lage", *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1984.

[4] Morais, Frederico. "Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?", *Módulo*, Edição especial/ Catálogo oficial da exposição "Como vai você, Geração 80?", Rio de Janeiro, julho/agosto de 1984. Disponível também em: Basbaum, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 225; *2080*. São Paulo: MAM-SP, 2003, p. 35 [catálogo de exposição]; *Onde está você, Geração 80?*. Rio de Janeiro: CCBB-RJ, 2004, p. 101 [catálogo de exposição].

[5] Fernandes, José Carlos. "No jornal, no cartaz e para a História: coletiva ultrapassou limites museológicos ao se utilizar da imprensa e das ruas da cidade", *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 14 de setembro de 2003.

[6] Hudinilson Jr. Depoimento cedido a Maiá Prado, São Paulo-SP, 23/08/2005. Disponível no site *Stencil Brasil*: http://www.stencilbrasil.com.br/depoimento_03.htm, acesso em 26/09/08.

[7] Ver: Wölfflin, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Desfiles do passado nacional: pintura, moda e história da Amazônia, c.1916-1923

Aldrin Moura de Figueiredo

Doutor em História. Professor da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará.

Em 1917, Belém do Pará assistiu uma exposição sobre os três séculos dos trajes e da moda paraense. O evento revisitou alguns do temas clássicos da história nacional como a abolição da escravatura e o próprio tricentenário da cidade, por meio de uma mostra organizada pelo maranhense João Affonso do Nascimento (1855-1924). Foram 56 aquarelas, sépias e nanquins reproduzindo a evolução do vestuário masculino e feminino no Pará, desde 1616 até 1916. Nesta comunicação, analiso o processo de construção dessa história da moda como parte de um projeto mais amplo dos intelectuais da Amazônia em rever os cânones da escrita da história e da própria narrativa visual do passado e suas relações com as festas da nacionalidade brasileira.

Pintura, história, identidade nacional.

In 1917, Belém of Pará attended an exhibition on the three centuries of clothing and fashioning of Pará. The event revisited some of the classic themes of the national history, like the abolition of the slavery and the own tercentenary of Belém City, thought and organized by João Affonso do Nascimento (1855-1924). There were 56 watercolors, sépias and nanquins reproducing the evolution of the masculine and feminine clothing in Pará, since 1616 up to 1916. This communication analyzes the process of construction of the history of fashion as part of a wider project of the intellectuals of the Amazonian Region in reviewing the canons of the writing, history and of the own visual narrative of the past and their relationships with the countries parties of the Brazilian nationality.

Painting, history, national identity.

A formulação da história da Amazônia não se deu apenas nos livros escolares e na pintura de traços acadêmicos. O acompanhamento das mudanças na comemoração das datas cívicas indica que o meado da década de 1910 foi um momento privilegiado na Amazônia para se rever e reaver o passado. Em 1917, ainda nos ecos de seu tricentenário, Belém assistiu um momento privilegiado dessa efervescência – uma exposição sobre os três séculos dos trajes e da moda paraense. O evento revisitou a abolição e o próprio tricentenário, numa mostra inaugurada no 13 de maio daquele ano, no salão nobre da Associação de Imprensa de Pará, pelo comendador João Affonso do Nascimento (1855-1924). Foram 56 aquarelas, sépias e nanquins reproduzindo a evolução do vestuário masculino e feminino no Pará, desde 1616 até 1916. Para a melhor leitura da mostra, o pintor distribuiu entre os presentes, segundo Theodoro Braga, "uma interessante *plaquette*" justificando o significado e os objetivos pretendidos por seu autor[1].

O artista tinha consciência da necessidade de persuadir a sociedade paraense para entendimento de uma exposição de história da moda. E prosseguia: "Uma vista de olhos pelos domínios do vestuário", poderia ser um motivo "suscetível de merecer a atenção dos estudiosos, como de excitar a apetência dos curiosos"[2]. O pintor

se voltou ao exame e descrição das aparências mais visíveis no Pará, indo do presente ao passado, do moderno ao antigo, e de lá retornando para esclarecer os avanços experimentados na época contemporânea: essa era a alegação "de registrar as extravagâncias da indumentária presente, só comparáveis às da anarquia dos costumes nascida da Revolução Francesa, tendo a *merveilleuse* e o *incroyable* condignos sucessores na *melindrosa* e no *almofadinha*"[3]. Era necessário restabelecer as diferenças entre o tempo ancestral dos "homens d'armas" que fundaram Belém "com suas rudes botas conquistadoras" e a modernidade da "aurora do século XX" com a "mais risonha e auspiciosa" das épocas[4].

Esse seria o traço mais forte da exposição de 1917. Apesar da amplitude do conteúdo da mostra e das inúmeras possibilidades de leitura das explanações de seu autor, é possível destacar alguns pontos centrais para a discussão da história e da identidade nacional, então formuladas a partir da moda. Como que numa linha de tempo, o pintor escolheu algumas datas para construir seus manequins. Em 1616, o mostruário pertencia a um Francisco Caldeira Castelo Branco que se vestia como um Luís XIII de França, em traje campestre: "justilho muito apertado, enfiado de telas metálicas para aprumar o torço, o pescoço esgonçado numa coleira de gaze encanudada e dura de goma, barba aparada em ponta, cabelos à escovinha, chapéu de formato canônico e de pequenas abas, com uma breve pluma". Como se não bastasse explicava aos presentes, pela imagem do fundador de Belém, os "resquícios das passadas frivolidades" dos tempos de Henrique III: as argolinhas de ouro, os sapatos rasos, as *meias de Milão* compridas e de pura seda. Discorria sobre o veludo e especialmente sobre os *panos de ouro*, alegria dos gastadores seiscentistas, adornados com enfeites de pérolas, como os descritos nas memórias de Bassompierre (1579-1646)[5].

Do século XVII aos tempos contemporâneos, a moda não poderia passar incólume pelo divisor de águas que foi a Revolução Francesa – uma espécie de clímax das mudanças históricas, na leitura de João Affonso. Assim, da mesma maneira, foram lembradas as figuras pré-revolucionárias que teriam freqüentado os salões paraenses. 1780 era uma boa data para triunfo das inspiradas em Maria Antonieta – a bela e educada rainha, antipatizada pela plebe com "o epíteto desprezível de *austríaca*"[6]. Tomando emprestado os termos de Edmond e Jules Goncourt, reiteradamente citados e aludidos em toda a exposição[7], o pintor descreveu minuciosamente as cabeças das mulheres, com seus "monstruosos penteados". De uma altura desproporcionada, a mulher poderia levar, nos "muitos andares sobrepostos", um requintado arranjo arquitetado com perucas ou até mesmo uma caravela, bem ao gosto da data nos festejos do tricentenário[8]. Esse, no entanto, também era um tempo de mudanças. Lembrava o artista: "A Revolução, que desenraizou as torres da Bastilha, fez desmoronar também as que se amontoavam na cabeça das mulheres". Essa chamada de João Affonso servia para lembrar que esta era uma história republicana, de valores republicanos, antidespótica: "A Revolução, em tudo e por tudo foi uma revolução: revolucionou a ordem social, revolucionou os costumes,

João Affonso do Nascimento
Monstruosos Penteados
(1780), Aquarela, 1915,
COR-BPAV, Belém.



revolucionou os vestuários. Até então, só as pessoas gradas entretinham as modas: o povo baixo cingia-se à andaina de roupa sempre talhada pelo mesmo padrão".

Em 1790, o retrato já é outro: "as coisas mudaram. Foram-se os *ci-devant* nobres; os *sans culotte* subiram a *citoyens*; somos todos um: *liberté*, *égalité*. Cada cabeça, cada sentença... enquanto não lhe chega a vez de ser decepada pelo carrasco, e atirada à fatal cesta de vime acolchoada de serradura empapada de sangue"[9]. Era a hora da elegância da mulher do povo e da representação masculina que mais se aproximava dos cocheiros londrinos, os *carricks*. A explicação vinha a seguir: "Como as posses dessa gente não lhe proporcionam os meios de andar de carruagem, ou de cadeirinha, eles se defendem da lama das ruas não calçadas, calçando botas altas até o joelho". Os ecos paraenses também eram claros pela linguagem do vestuário, porém com algumas divergências: "o francês chama *frac* ao que nós chamamos *casaca*; chamamos *fraque* ao que o francês intitula *jaquette*; a nossa *jaqueta* para ele é *veste*; aquilo que distinguimos como *paletó*, o alfaiate parisiense dirá que é *veston*, e intitulará *paletot* o que na nossa língua designamos *sobretudo*". Se as aproximações dar-se-iam também pelos desvios lingüísticos, também era correto afirmar a proeminência do espectro republicano na figura da mulher dos fins do século XVIII que, se em 1800 não estava nas ruas em carne e osso, estava nos livros, nos desenhos e no pretenso arremedo da "mulher da antigüidade grega"[10].

Após revirar o século XIX por inteiro, João Affonso adentra o tempo recente, pela época presente, louvando a prosperidade do novo século, que a França saberia inaugurar como poucos, "na grandiosa feira universal de 1900", fazendo o seu próprio "inventário" dos anos precedentes. Embora Paris já ocupasse o lugar de "capital da Europa"[11], a resposta definitiva viria 30 anos depois. A própria exposição universal, inaugurada em abril de 1900, era, com seu forte apelo decorativo, uma "exposição da mulher" – do cinematógrafo aos "espécimes etnográficos de mulheres de todas as raças"[12]. João Affonso descrevia com minúcia a importância do *art nouveau*, do *modern style*, para as linhas contemporâneas das "reformas radicais" operadas no ornato. Dos desenhos aos móveis, da caricatura ao vestuário, dos utensílios domésticos à arquitetura, uma nova orientação tomava conta da realidade. Não somente as damas e cavalheiros paraenses se vestiam agora na leveza das "linhas sóbrias" do novo estilo, a estilização do movimento chegava à produção literária, à prosa e à poesia. Em 1917, a *avant-garde*, termo que surgira na França poucos anos antes no limiar da Primeira Guerra, era um escândalo no Pará. Soava decadência, guerra, destruição, quebra de valores – e, precisamente, era isso mesmo que os vanguardismos pretendiam expressar. Mas nem tudo estava perdido: "A guerra, a grande guerra, abalando o mundo, transformando tudo, não teve o poder de fazer estacionar a moda enquanto duraram as hostilidades". Apesar do desempenho norte-americano, Nova Iorque não conseguiu destronar Paris, "na posse exclusiva da soberania das modas para as damas". João Affonso arrematava mais adiante em ironias: "Nem se concebe que o ianque, de maneiras rudes e arrogantes, todo pávulo dos seus bilhões de dólares e dos seus horríveis arranha-céus de quaren-

ta e cinco andares, tivesse a delicadeza de sentimentos indispensável ao exercício de uma arte feita de finura e sutileza"[13].

Entre a civilidade do Velho Mundo e a riqueza inculta da América do Norte, João Affonso escolheu a tradição para o encerramento da exposição comemorativa. Afinal, a verdadeira moda, que era a "maneira de trajar", não existia apenas nos elegantes cafés e salões parisienses. Esse era o argumento que o pintor precisava para ligar a tradição brasileira ao traço da Velha Europa. A perspectiva que estava em jogo lidava com referências folclóricas e de "conservação" das tradições ditas populares, opondo, de forma rígida e fixa, a "gente do campo" aos habitantes da cidade. As vestes dos antepassados, que se repetiam "sempre com o mesmo corte, os mesmos tecidos, as mesmas cores, os mesmos ornamentos", contrapondo-se à moda forjada no mundo urbano, por "citadinos submissos aos caprichos dos figurinos", numa relação de oposição entre o forjado e o imutável. Por isso era necessário refletir sobre a nossa cultura tradicional, numa espécie de "preleção de geografia indumentária". Dos cossacos russos aos camponeses da Holanda "com seus casais de frisões vendendo saúde e asseio", passando pelos lavradores da Alsácia, "popularizados nas gravuras de Erkmann-Chatrian[14]", os pequenos moradores dos cantões suíços, até o cadinho espanhol, onde o "catalão não se confunde com o valenciano, nem o basco com alicantino". Cada lugar com seu aspecto pitoresco: poderiam ser as toucas e coifas das mulheres do Auvergne, como os trajes das cachopas na festa de São João de Braga, em Portugal, tudo isso dava o melhor sentido a uma nação. Talvez por isso mesmo, segundo João Affonso, a Europa pudesse viajar pela recriação das vestimentas, forjando, destruindo e recriando novidades. Aos visitantes paraenses em sua exposição de aquarelas, o artista explicava em tom claro e uníssono: a nossa diferença é que, no Brasil, a "nacionalidade ainda não está completamente formada e definida". Sofríamos ainda pelo "amálgama de raças heterogêneas, sem tempo suficiente para firmar tradição"[15].

Estava tudo espalhado. O gaúcho no sul com seu "poncho listrado", a preta na Bahia, "igualmente impermeável "as injunções da moda", pois em 1916, ainda era a mesma "que há um século tentava o lápis de Rugendas e o pincel de Debret", impondo uma "figura sem a qual não se imagina o vatapá, nem a moqueca, nem mesmo quando manipulados pela mais sedutora iaiá". Na Amazônia acontecia o mesmo. João Affonso perguntava aos presentes se ainda estava viva na memória a "preta mina (...) pomposamente aderaçada nos dias de festa". Seu principal reduto era o Maranhão, ainda nos tempos de sua ligadura ao Grão-Pará. Mas o assunto era complexo, pois havia uma genealogia a ser traçada: primeiro as pretas africanas, vindas da Costa da Mina e que, nos tempos da escravidão, tomavam conta das ruas, vestidas com "camisa decotada, de mangas curtas, toda guarnecida de belíssima renda de almofada, quando não era o labirinto, ou de *cacundê*; saia de finíssimo e alvíssimo linho, tendo na beira largo folho, também de renda, como de renda era o lencinho que ela cuidadosamente segurava à mão direita". O luxo para a festa era um atributo universal: "se a saloia portuguesa exibia, no dia do oráculo da sua paróquia, o melhor de seus haveres, representados em dixes e tetéias de ouro,



João Affonso do Nascimento
Preta Mina e Crioula do Maranhão (cópia do natural em 1880), Aquarela, 1915, COR-BPAV, Belém.

o *ouro* da *preta mina* era muito mais abundante, e mesmo muito mais sólido". Na cabeça, os pentes e marrafas de tartaruga "chapeados de ouro cinzelado", brincos vindos de ourives do Porto e, no pescoço e colo, "uma sucessão de enfiadas de contas de ouro em grossos bagos", com um grande crucifixo maciço dependurado na última das voltas. Em separado, um detalhe infalível: o "cordão de fortes elos de ouro, de que pendiam, na frente e nas costas, os *bentinhos* ou *escapulários* de N. Sra. do Carmo, ou de N. Sra. das Mercês, segundo a confraria a que a preta pertencia"[16]. A cuidadosa descrição de João Affonso sobre a preta mina revelava, em suma, o que os folcloristas da época chamavam de tipo popular, reconhecido em qualquer parte da cidade – e era justamente esse aspecto que atribuía autenticidade à figura descrita, como símbolo de um tempo passado. Por isso mesmo, as histórias das negras, escravas ou libertas, estavam sempre e irremediavelmente coladas ao mundo da escravidão.

Olhando para o passado, sob a aura republicana, as histórias ganhavam ainda mais o sentido pitoresco de elemento primitivo formador de nossa, ainda tênue, nacionalidade, aqui enfatizada pela diferença das raças e costumes contribuintes do amálgama. Apenas desse modo a escravidão poderia ser citada na história da arte republicana, nos exageros e no mau uso das jóias pelas negras: "enquanto a gente de poucos recursos se contentava em forrar com oleado" todos aqueles bentinhos, "para preservar do contato do corpo, ela queria que fossem metidos em duas chapas de ouro". Mas, apesar de tudo, não conseguia apagar sua posição social: "E com toda esta ostentação de estofos finos, rendas caras e adornos de ouro, a *preta mina* ia descalça". Histórias não faltavam na recordação das pessoas. Era difícil encontrar em São Luís, entre os mais velhos, quem não lembrasse da "abastada capitalista", a africana forra Catharina Mina, "negociante de farinha, com armazém à rua do Trapiche, que teve o capricho de casar com cafuz, para quem arranjou uma patente de alferes da Guarda Nacional", cujo o caso foi motivo de lembrança numas pequenas historietas e comédias de Arthur e Aluísio Azevedo, ainda em seus tempos de Maranhão, encenadas por eles mesmos, incluindo aí o próprio João Affonso, no teatrinho do antigo Largo do Carmo, em São Luís[17]. Passando para a segunda figura representada na exposição, o artista descrevia a "descendente da *preta mina*", brasileira, "nascida e criada no Maranhão, *xerimbabo* da *senhora moça*, *cria da casa*, alforriada na pia, ou já livre de nascença, uma vez atingida a puberdade, e em conseqüência de certas liberdades, ou pela natureza de certos serviços, como vender doces e flores, levar recados a pessoas de amizade, ir buscar amostras e fazer compras a lojas e tavernas, logo ganhava a rua, e entrava para o grêmio das chamadas *negrinhas de baralho*". Assim, como a preta mina, a crioula também tinha o "seu modo peculiar de trajar", no qual sobressaía, a "extensa cauda, com folho largo, anágua farfalhante, dura de goma"[18].

A crioula da terra era a ponte entre o passado africano e a mestiçagem nacional e, por isso mesmo, era representada pelo pintor já perfeitamente aclimatada ao ambiente da casa brasileira e com menos vínculos com o cativeiro: uma grande *rosa-de-todo-ano* nos



João Affonso do Nascimento
Mulata Paraense (cópia de Davi Widhoppff, 1895), Aquarela, 1915, COR-BPAV, Belém.

cabelos, as argolas de ouro e a figa dependura no pescoço eram seus símbolos mais legítimos, além da "chinelinha de pelica branca, ou de polimento, em que mal introduzia os dedos do pé sem meia, apoiando-lhe o meio da sola sobre o salto, o que lhe comunicava um andar *gingado* e cadenciado, crepitando nas pedras da calçada estalidos secos, num tique-taque ritmado, que a denunciava à distância". Sua condição social já expunha, segundo João Affonso, a "tentação de *fazer de moça branca*", recorrendo à última moda, sendo por isso alvo dos "apodos das malungas e das surriadas dos moleques (...), que a perseguiam com remoques e cantiguinhas"[19].

Por fim, a terceira e última da geração: a mulata paraense – "cozinheira ou costureira, *amassadeira de açaí* ou *vendedeira de tacacá*, ama seca ou criada de servir, a mulata paraense era sempre original no seu vestir, de que jamais se afastava". Seu retrato, revelava uma mulher "bonita, feições de mestiça, robusta, elegante, amando o asseio e os perfumes fortes, feitos de raízes e ervas nacionais". Nos trajes, "usava corpete decotado, de mangas curtas e tufadas, saia pelos tornozelos, toda em roda da mesma altura, de folho na beira" e as mesmas chinelinhas da crioula maranhense. Nos cabelos, os ramalhetes de jasmins; no pescoço, um colar de ouro com medalha na frente e, "nas costas, sobre o cangote, para afugentar feitiços e maus olhados, enorme figa de azeviche". Pelo meio dos inúmeros detalhes descritos, João Affonso chamava a atenção dos freqüentadores da mostra para o pintor russo Davi Widhopff. É que este sujeito havia sido, segundo o artista, um dos primeiros a imortalizar a mulata paraense, justamente em 1895, quando começou a publicar uma série ilustrada, todos os domingos, pelo jornal *A Província do Pará*. Pelo lápis do caricaturista, circularam as mulatinhas "em ligeiros bosquejos palpitantes de espírito, de arte, e de flagrante verdade". Apenas, por esses registros, reclamava o pintor-folclorista, a mulata estava "salva do total olvido", já que sua morte simbólica já havia sido declarada pelo autor das aquarelas: "Hoje, esse tipo desapareceu inteiramente do movimento da vida contemporânea de Belém", por isso mesmo, "o presente estudo da indumentária de três séculos, ao invés de acabar na atualidade, encerra-se com uma recordação do passado"[20].

O tom singelo do encerramento, não impediu que a exposição de João Affonso do Nascimento imprimisse um novo desejo de representação da memória social da nação, a partir do retrato da sociedade do passado. Mas já era a hora de dar nomes aos heróis pretéritos, em vez de apenas recordar as figuras anônimas e obscuras. Se era importante recuperar antigas e pitorescas imagens da escravidão e da constituição de uma república livre e mestiça, mais necessário ainda era refazer o viveiro de nossos homens ilustres, fundadores da nacionalidade presente.

---

[1] Braga, Theodoro. "A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto historico dos últimos trinta annos". *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará*. v.7. Belém, 1934, p.159.

[2] Affonso, João. *Três séculos de modas*. 2ª edição. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.23.

[3] Affonso, João. “Explicação”. In: *Três séculos de modas*, p.19, grifos do autor.
[4] Affonso, João. *Três séculos de modas*, p.27 e 181.
[5] Affonso, João. *Três séculos de modas*, p.28. Cf. Bondois, Paul. *Le maréchal de Bassompierre (1579-1646).* Paris: A. Michel, 1925.
[6] Idem, p.80, grifos do autor.
[7] Os livros de Edmond et Jules de Goncourt referidos por João Affonso são os seguintes: *Histoire de Marie-Antoinette*. Paris: Firmin Didot Frères, 1858; *Histoire de la société francaise pendat la revolution*. Paris: Didier, 1864; *La duchesse de Châteauroux et ses soeurs*. Paris: G. Charpentier, 1879; *Portraits intimes du dix-huitième siècle: études nouvelles d’après les lettres autographes et les documents in édits*. Paris: G. Charpentier, 1880; *Madame de Pompadour*. Paris: G. Charpentier, 1881; *La Du Barry*. Paris: G. Charpentier, 1880; e *La femme au dix-huitième siècle*. Paris: Charpentier, 1882.
[8] Affonso, João. *Três séculos de modas*, p.88.
[9] Idem, p.88 e 103, grifos do autor. Sobre o aspecto “hagiográfico”, vide Hart, Avril & North, Susan. *Fashion in detail: from the 17th and 18th centuries*. New York: Rizzoli, 1998.
[10] Idem, p.98 e 103, grifos do autor. Vide também sobre o processo criativo da moda no século XIX, Milbank, Caroline Rennolds. *Couture, the great designers*. New York: Stewart, Tabori & Chang, 1985.
[11] Bouin, Philippe & Chaunut, Christian-Phillippe. *Histoire française des foires et des expositions universelles*. Paris: Nesle, 1980, p.80.
[12] Affonso, João. *Três séculos de modas*, p.187. Ver também Toulet, Emmanulle. *Cinématographe, invention du siècle*. Paris: Gallimard, 1988.
[13] Affonso, João. *Três séculos de modas*, p.203. Vide também sobre esse contexto, Lipovetsky, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
[14] O autor refere-se precisamente a Emile Eckmann (1822-1899) e Alexandre Chatrian (1826-1890). Vale a consulta de seus trabalhos, *Histoire d’un homme du peuple*. 6ª ed. Paris: Librairie Internationale, 1866; e *Histoire d’un paysan*. Paris: J. Hetzel, 1872-1873.
[15] Affonso, João. *Três séculos de modas*, p.214-15. Ver também sobre essas mudanças no contexto brasileiro, Freyre, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
[16] Idem, p.219, grifos do autor. Para uma leitura da presença escrava nesse universo das confrarias, especialmente dos pretos Mina, ver Aldrin Moura de Figueiredo, “Os reis de Mina: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Pará, do século XVII ao XIX”. *Boletim do MPEG*. v.9, n.1. Belém, 1994, pp.103-121.
[17] Idem, p.219, grifos do autor. Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Coleção Theodoro Braga, Anotações e recortes: “Teatro no Pará e Maranhão”, pacote 3, maço 1. Cf. também Almeida, Adílson José de. A indumentária nas associações armadas: o uniforme da Guarda Nacional. In: Sant’Anna, M. R. & Quirino, S. *Modapalavra*. Florianópolis: UDESC; Insular, 2002, pp.20-40.
[18] Idem, p.222-3, grifos do autor. Alguns desses elementos visuais aparecem comentados por Souza, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
[19] Idem, ibidem, grifos do autor.
[20] Idem, p.223-4, grifos do autor. A própria idéia de alta-costura estabeleceu esse diálogo entre tradição, passado e presente, como demonstrou Marly, Diana de. *The history of haute couture, 1850-1950*. New York: Holmes and Meier, 1980.

História da Arte: emergência da arte e tecnologia a partir das bienais brasileiras

Nara Cristina Santos

Doutora em Artes Visuais-História, Teoria e Crítica/UFRGS
Professora Mestrado em Artes Visuais/Universidade Federal de Santa Maria/UFSM

No contexto da história da arte contemporânea, a emergência da produção em arte e tecnologia no Brasil tem sido motivo de nossa investigação. Neste artigo, partimos de uma abordagem inicial da produção dos artistas que entrecruzam a arte, a tecnologia e as mídias digitais, no contexto das bienais brasileiras no século XX, a Bienal Internacional de São Paulo e a Bienal do Mercosul, e seguimos ao encontro das questões que podem revelar possíveis mudanças de alguns paradigmas para a história da arte.

História da arte, bienal de arte, arte e tecnologia

In the context of the contemporary art history, the emergency of the production in art and technology in Brazil has been reason our investigation. In this article, we left of an initial approach of the artists' production that it cross the art, the technology and the digital mídias, in the context of the Brazilian art exhibitions in the century XX, the Biennial International of São Paulo and the Biennial of Mercosul, and we proceeded to the encounter of the subjects that can reveal possible changes of some paradigms for the art history.

Art history, art biennial, art and technology

A produção em arte e tecnologia digital vem seguindo o seu curso, iniciado nos anos 60 pelos artistas, com o apoio de laboratórios e instituições, de ensino ou pesquisa que propiciam um ambiente criativo, disponibilizando equipamentos e tecnologias. A mostra dessa produção, acontece a partir de exposições e eventos, na sua maioria, promovidos pelos próprios artistas, em um contexto emergente da arte contemporânea, contribuindo para uma história em formação. Passadas algumas décadas, a teoria e a história da arte precisam dar conta de abordar as inter-relações provocadas pela tecnologia digital na arte contemporânea através de obras/projetos de natureza diferenciada, as quais não podem ser compreendidas na mesma reação de espaço e tempo, nem a partir do mesmo discurso que sustentava a história da arte até o momento.

A arte decorrente das mídias digitais sem dúvida poderia ser, entre outras, uma referência emergente, dinâmica, em busca do alargamento das concepções de arte. Mas convém pensá-la no universo da cultura das mídias, inserida no contexto da arte contemporânea, compreendendo que seu poder de transfiguração, transformação e transmutação constante, também passa pelo artista e pelo interator . É preciso considerar que as tecnologias informáticas apresentam-se como ambiente para a criação artística, como também para produção, visualização, disponibilização e manutenção, de modo, até então, não visto na arte.

A arte esteve sempre associada a diversos suportes, diferentes materiais e meios provenientes de um determi-

nado contexto ou época, em que a aquisição ou o desenvolvimento de novas técnicas ou tecnologias gerava inquietações no campo da história da arte. As inovações e os questionamentos introduzidos pela tecnologia digital na arte não são, definitivamente, sobre a própria tecnologia, mas sim sobre a própria arte, que pode ser repensada no âmbito da história da arte, da história da imagem e da história das mídias, considerando o entorno digital e o contexto da arte contemporânea.

A história da arte, partindo do pressuposto que a concepção de arte pode ser revisada no decorrer do percurso, ou apontar, inclusive, seu fim, pauta-se entre outras fontes, em eventos significativos de legitimação da produção artística. Nesse âmbito, as bienais brasileiras de São Paulo (1951-) e Mercosul (1997-) apresentam-se como um espaço relevante da mostra de arte no país, sedimentando o sistema das artes. Para acompanhar em parte este cenário fazemosde uma abordagem inicial, no sentido de perceber em que momentos os artistas com produção envolvendo arte, tecnologia e mídias digitais integram as bienais brasileiras. Este artigo apresenta um panorama em construção entrecruzando os artistas, as bienais e alguns eventos relevantes do período, apontando resultados preliminares de pesquisa.

No contexto das bienais, a partir da década de 50, com a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 1951, a relação entre a arte e a tecnologia, se entendida em um contexto mais amplo que não envolvendo a tecnologia digital, já estaria presente na obra Aparelho Cinecromático, de Abraham Palatnik, considerada um marco da arte moderna pelo júri estrangeiro. As bienais nesse período são dominadas pelas linguagens tradicionais da escultura, pintura, desenho e gravura, mas abrem um espaço para a tapeçaria, a colagem e os “conjuntos de obras”.

Na década de 1960, quando a bienal passa a ser denominada Bienal de São Paulo a partir da VI edição de 1961, as novas propostas artísticas que surgem são enquadradas como “pesquisa de arte”, e a fotografia como linguagem começa a ser reconhecida a partir da IX edição, em 1967. Em 1969, a X Bienal abre um espaço para arte e tecnologia (entenda-se recursos tecnológicos de outra natureza - hidráulicos, eletromecânicos - não digitais) e em 1971 amplia o espaço para arte, ciência, vida e tecnologia, sem grande repercussão. Nesse período da virada dos anos 60 ou 70, entre outras exposições, a pesquisa com arte e computador intitulada Derivadas da Imagem, de Waldemar Cordeiro, ganha espaço e se afirma como a primeira no âmbito da arte e tecnologia digital, em 1969/1970, na I Mostra da América Latina de *Computer Plotter Art.* Em 1971 Cordeiro organiza a exposição Arteônica, na FAAP.

Com a XII Bienal de São Paulo, em 1973, é aberto um segmento denominado arte e comunicação, que engloba entre outras propostas, obras “abertas” e manifestações de rua, como a do francês Fred Forest, que estabeleceu troca de mensagens direta e através de vídeo, com o público. Nesse ano é exposta a obra Derivadas de uma Imagem (1969)

de Waldemar Cordeiro, desenvolvida sobre suporte informático e impressa em off-set.[1] Nesse mesmo período, Aracy Amaral promove uma das primeiras exposições de Arte e Novos Meios, chamada Expo-projeção, na Grife, na capital paulista.

A partir da XIII Bienal de São Paulo, em 1975, o espaço para a video-arte institui-se com a exposição de muitas obras, entre elas O jardim de TV, uma video-instalação de Nam June Paik e a premiação pelo vídeo *The Girls*, de Katsuhiro Yamaguchi. Na Bienal seguinte, a XIV, surge a categoria da video-arte e da "arte não catalogada". O reconhecimento da video-arte, como linguagem artística, afirma-se no decorrer da década de 70 quando os artistas que trabalham com vídeo, videotexto, fax e arte postal vão abrindo novos espaços para a produção artística e ampliando a pesquisa com o computador. Em 1978, ocorre o 1º Encontro Internacional de video-arte no MIS (Museu da Imagem e do Som), em São Paulo.

Nos anos 80, a computação gráfica amplia a área de atuação, e os artistas que já vinham trilhando seus percursos em arte e tecnologia, intensificam as pesquisas na área. Na XVI Bienal Internacional de São Paulo, em 1981, um núcleo importante das novas tendências é formado sob a curadoria de Julio Plaza, para a exposição Arte Postal e por Cacilda Teixeira da Costa, curadora da exposição video-arte. Ainda no início dos anos 80, Júlio Plaza desenvolve um projeto denominado Arte pelo telefone: Videotexto, reunindo, entre outros artistas, Mário Ramiro, Paulo Leminsky e Roberto Sandoval, no MIS (Museu da Imagem e do Som), São Paulo, em 1982.

Apesar das limitações tecnológicas, em 1983 a XVII Bienal de São Paulo mostra no espaço denominado Novas Mídias, a obra-evento Arte e Videotexto, organizada por Júlio Plaza, e Novas Metáforas Seis Alternativas, organizada por Berta Sichel, incluindo difusão a cabo, computadores, satélites de comunicação, varredura lenta de TV, videofone e videotexto. Vários artistas integram a exposição, entre eles, Mário Ramiro, Wagner Garcia, Regina Silveira, Carmela Gross, Jac Leirner e Vera Chaves Barcellos.

Na década de 1980, a XX Bienal Internacional encerra em 1989 com o domínio das diferentes linguagens já consagrado no espaço de exposição. Na edição seguinte, a XXI, Artur Matuck coordena o Projeto Reflux, uma proposta de arte telemática com a participação de vários países.

Neste período, acontece no MAC/USP em 1985, uma exposição em arte e tecnologia reunindo entre muitos artistas, aqueles que trabalham com arte e computador, como Mário Ramiro, Wagner Garcia; em holografia, como Eduardo Kac, Décio Pignatari; em intermédia, Guto Lacaz, Sérgio Valle Duarte; em video-arte, Regina Silveira, Roberto Sandoval, Paulo Bruscky, Anna Bella Geiger, Artur Matuck; em vídeo performance, Otávio Donasci; em vídeo texto, Julio Plaza, Augusto de Campos, Lenora de Barros, Paulo Leminsky. Integrando a mostra Arte e Tecnologia, no MAC/USP, acontece a primeira exposi-

ção coletiva de holografia com obras de Júlio Plaza, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Moysés Baumstein e Wagner Garcia. No mesmo ano, acontece a mostra Novos Meios/ Multimeios – Brasil 70/80, na FAAP, em São Paulo. Ainda na década de 80, o IPAT (Instituto de Pesquisas em Arte e Tecnologia) reúne entre outros, os artistas Artur Matuck, Paulo Laurentiz, Milton Sogabe, Anna Barros, Carlos Fadon Vicente, Júlio Plaza. Em 1988, o IPAT promove o evento *Intercities:* São Paulo/Pittsburgh, um intercâmbio de imagens via *slow-scan.*

A partir dos anos de 1990, os artistas baseiam seu trabalho na mecânica quântica, na ciência do caos e na cosmologia e começam a ter acesso a todo tipo de tecnologia digital. A arte passa a investigar a criação a partir das tecnologias da informática no mundo multimidiático, das redes de comunicação planetária. Na XXIII Bienal de São Paulo, em 1996, cujo tema era a desmaterialização da arte, o artista chileno Gonzalo Mezza, insere a instalação multimídia M@R.CO.SUR, na qual o computador permite ao visitante interagir com a obra no local e à distância, via Internet.

No ano de 1997, acontece a 1ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. cujo espaço expositivo abre-se para as novas linguagens. Entre os artistas o chileno Gonzalo Mezza, apresenta M@R.CO.SUR 2, decorrente da instalação virtual exposta na XXIII Bienal de São Paulo e Eduardo Kac, que expõe o projeto de telepresença *Rara Avis,* uma instalação interativa e de acesso remoto via rede.

Em 1998, a XXIV Bienal de São Paulo, conta com um espaço para a *Web*-arte, reunindo trabalhos do mundo todo no espaço potencial da rede. Entre os brasileiros estão Kiko Goifman e Jurandir Muller com Valetes em *Slow-Motion* e Gilbertto Prado, com a instalação Colunismo.

No ano de 1999, a 2ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, abre um espaço específico para a arte e a tecnologia, com a Mostra Ciberarte: zonas de interação. Conta com Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, com a instalação *The Interactive Plant Growing*, Edmond Couchot e Michel Bret, com *La Plume et le Pissenlit*, Mazaki Fujihata com a instalação *Beyond Pages,* Roy Ascott e Josep Giribet com o projeto *ART-ID/Cyb-D: Identities in Cyberspace,* Suzete Venturelli, com Silépticos Corpos, Tânia Fraga e o projeto Jornada Xamântica, Kiko Goifman, Jurandir Muller e Lucas Bambozzi, reapresentando *Valetes em Slow Motion*, Diana Domingues e a instalação *Trans-e: my body, my blood,* Milton Sogabe e SCIArts, com o sistema EntreMeios II, Gilberto Prado com 9/4 Fragmentos de Azul e Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, com Interpoesia.

Nesta década ocorre, entre outros eventos, o Telage-1994, integrando o evento Arte-Cidade, projeto em arte telemática que reunia os artistas Carlos Fadon Vicente, em São Paulo, Eduardo Kac, em Lexingthon, Gilbertto Prado, em Campinas, Irene Faguenboim, em Recife, entre outros. Um momento marcante da década é a exposição Arte e Tecno-

logia no MAC/USP, que integra o evento Arte no Século XXI, em São Paulo, em 1995, reunindo artistas, teóricos e interessados no universo em expansão das novas tecnologias informáticas. Nesta exposição, entre os artistas estavam David Rokeby, Karen o'Rourke, Yoichiro Kawaguchi, Gilbertto Prado, Tânia Fraga, Suzete Venturelli, Júlio Plaza, Diana Domingues, Wagner Garcia, Bia Medeiros e Milton Sogabe. A exposição Mediações, promovida pelo Itaú Cultural em São Paulo, em 1997, reúne a produção em arte e tecnologia. Entre outros artistas, Gilbertto Prado, Diana Domingues, Milton Sogabe e SCIArts, Tânia Fraga, Eduardo Kac, Lucas Bambozzi e Daniela Kutschat. A exposição Cotidiano/Arte: Técnica, realizada no Itaú em 1999, apresenta um panorama das possibilidades técnicas através de 3 eixos: Máquinas de Arte, com obras de Abraham Palatnik, Objeto Cinético (1986) de Waldemar Cordeiro, O Beijo (1968), entre outros; Imateriais, com a participação de Celso Favaretto, Ricardo Ribenboim, Roberto Moreira, Ricardo Anderáos e Jesus de Paula Assis; Retrospectiva Palatnik, com obras do artista. Do Eixo Curatorial 2000 entre outros artistas, estão Carlos Fadon Vicente, com o projeto LAPIS/X e Eduardo Kac, com *Genesis*. Neste mesmo ano, surgem o Prêmio Cultural Sérgio Motta e o FILE (Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas), instituindo-se como dois importantes eventos para promoção da arte e tecnologia no país.

Comprovadamente os últimos anos da década de 1990 trazem como resultado dos constantes avanços tecnológicos, as instalações interativas em ambientes digitais e as experiências em realidade virtual, assim como a aproximação da arte de outras áreas. Os artistas se entusiasmam cada vez mais pela nova biologia, engenharia molecular, pelo uso de materiais inteligentes, pela ciência cognitiva, rede neuronal e a vida artificial levando a expansão dinâmica e emergente da arte e da tecnologia. Nesse sentido, muitas instituições de ensino e promoção cultural têm realizado e desenvolvido projetos em arte tecnologia no Brasil, o que vem colaborar para a disseminação e a sustentabilidade da produção na área.

Nesta abordagem preliminar dos últimos cinqüenta anos do século XX que compreendem a Bienal de São Paulo desde 1951 e a Bienal do Mercosul, desde 1997, percebe-se que as exposições de arte, tecnologia e mídias digitais efetivamente começam a ter legitimação no âmbito das bienais aos poucos, e que as exposições paralelas específicas da área, algumas citadas aqui, geram um cenário bem mais promissor e agregador. No entanto, é em meados da década de 1990, que a abertura para um reconhecimento da produção vinculada à informática, e às relações com tecnologia e ciência, surge com mais evidência, sobretudo porque conta com diferentes instituições e eventos e com espaços expositivos bem relevantes.

Na virada do século, a Bienal de São Paulo nas suas edições de 2002, 2004 e 2006 aproxima-se cada vez mais das linguagens que entrecruzam arte, tecnologia e mídias digitais. Em contrapartida, a Bienal do Mercosul depois da edição de 1999, com abrangência em arte e tecnologia, tem se mostrado mais contida. A partir de 2002, acontece o evento

Emoção art.ficial, uma promoção do Itaú cultural, voltada apenas para a produção na área, constituindo-se em uma Bienal Internacional de Arte e Tecnologia.

As bienais, continuam exercendo seus papéis como instâncias legitimadoras no sistema das artes, mas sem dúvida eventos e exposições em centros culturais e outros espaços expositivos, que propõem e dão condições às novas demandas das produções artísticas em arte e tecnologia, se estabelecem e definem um cenário emergente de consolidação destas linguagens.

As duas bienais brasileiras abordadas nesse artigo, de São Paulo e do Mercosul, contribuem para a inserção da produção em arte, tecnologia e mídias digitais e colaboram para a sua legitimação, de acordo com o contexto artístico de cada época. Hoje os dispositivos passam a ter uma importância diferenciada na atividade artística, de modo que é necessário levar em conta os avanços tecnológicos constantes e seus efeitos sobre a arte contemporânea, ao mesmo em tempo, em que ela pode provocar novas pesquisas tecnológicas. No entanto, a arte interativa parece se sobressair mais pela experiência decorrente da tecnologia digital, do que pelas questões dirigidas à arte que devem, de fato, ser o foco de nossa atenção.

Esta produção artística inserida no contexto da arte contemporânea nos propicia uma compreensão, ainda em curso, das relações entre artista-obra-interator-entorno-contexto, as quais podem vir a contribuir ao entendimento da arte e tecnologia, de seus espaços de exposição e legitimação, para uma história recente a ser escrita, na medida em que experienciada e sentida como história da arte, considerando a imagem e as mídias digitais. A inter-relação entre arte, tecnologia e mídias digitais se sustenta em parte em eventos legitimadores, mas aponta para a necessidade de uma nova abordagem sobre a arte, integrada ao entorno digital e ao contexto da contemporaneidade. Hoje, nos depararamos com a ausência de parâmetros para compreender uma produção artística que vêm se impondo e determinando a revisão dos paradigmas existentes no campo da crítica, da teoria e da história da arte. Nesse sentido esta pesquisa no campo da história da arte, deve continuar permeada pelas inter-relações da história da arte, da história da imagem e da história das mídias, as quais talvez contribuam para repensar a multiplicidade da produção artística na contemporaneidade.

---

[1] Para a mostra Tradição e Ruptura, em São Paulo no ano de 1984, a mesma imagem é apresentada em impressão Digital.

Laços (perversos?) entre ética e estética: a 26ª Bienal de São Paulo

Priscila Rossinetti Rufinoni

Doutora em Filosofia pela USP,
Professora-substituta, Universidade Federal de Goiás.

Este artigo propõe rever – com o distanciamento que só o tempo permite – algumas das obras expostas na 26º Bienal de São Paulo. Se as críticas à época recaíram mais sobre a instituição em si – fato que se repetirá em relação à 27º Bienal – este artigo toma a contramão ao pôr as pesquisas artísticas em foco e, a partir destas, tentar pensar algumas implicações estéticas e políticas possíveis.

Bienal de São Paulo, atribuição, arte contemporânea.

This article intends to revise – with distance that only time allows – some art works in the 26 Biennial of São Paulo. If at the time, the critical focused on the Institution, this article intends to take another direction: to investigate the artistic, aesthetics and political aspects of the works presented in that Exhibition.

Biennial of São Paulo, attribution, contemporary art.

"A modernidade vê-se referida a si mesma, sem a possibilidade de apelar para subterfúgio"
(J Habermas, O Discurso Filosófico da Modernidade)

Qual o lugar do crítico na arte contemporânea é pergunta constante. Em que solo movediço pode ele fixar qualquer perspectiva? De onde pode ele falar? Pode ser prescritivo (ou proscritivo) como o foram no passado os cultores desse não-gênero? Pode (ou deve) apenas reportar-se às obras, descrevendo-as, assimilando-as a algo diluído chamado – ainda – de discurso? Deve (ou pode) selecionar na multiplicidade de experiências aquelas que figurarão nas mostras, exposições e livros? Se pode selecionar, deve também mostrar critérios? Um sintoma do não-lugar (des) ocupado pela crítica é a guinada dos estudos das obras para a estrutura. É notável como atualmente seduzem mais os leitores textos sobre as instituições, o museu, o "mercado" (mesmo para o singelo comércio pátrio se usa esse termo pomposo) do que análise sobre as manifestações cuja existência daria sentido à própria estrutura. Parece sempre mais ferino e crítico dirigir-se contra o mercado ou o museu, contra o "modelo" da Bienal etc,etc, do que investigar a fundo as ambigüidades da própria arte que deveria ser o cerne das preocupações. Ou não? Ou é a estrutura cultural (o que se chamava "sistema" até bem pouco tempo) que dá sentido, que investe de sentidos todas e quaisquer manifestações? E então voltamos ao círculo de giz que circunscreve o vazio. Quem ocupa esse outro lugar, o lugar da (ou na) estrutura – para evitarmos precisar recorrer a alguma mão invisível do museu – e a faz selecionar e investir de sentidos objetos, manifestações ou qualquer outra coisa (ou não-coisa) que possa ser dita arte? Vale ressaltar – com Adorno – que todo núcleo de especialistas fechado na pretensa objetividade de seus juízos, submerge em uma razão subjetiva esquecida de si e dos interesses que camufla[1].

Esta é uma reflexão sobre a 26ª Bienal, mas escrita muito após seu término, um artigo que, ainda por cima, não trata das questões "cruciais" da megaexposição, mas apenas da efemeridade da mostra em si mesma. Ou seja, um artigo que dispensa maiores comentários sobre a política (gem) das artes, que desconsidera (porque, realmente, as desconhece para além do noticiado pela mídia) as relações entre curadores, conselheiros, artistas, galerias etc. E centra-se apenas e tão somente nas obras quando estas já não estão sob a vista, sob o escrutínio, do público ou da publicidade. Talvez um texto assim já não faça sentido, pois deixou passar o calor do momento, perdeu-se como aquela velha coruja que sempre levanta vôo sobre os escombros da desmontagem.

Mas, se não faz sentido comentar a mostra *a posteriori*, se parece ultrapassado pensar, refletir sobre uma grande exposição que se quer representativa, apenas por terem se passado alguns anos, faz sentido uma mostra desse porte? Faz sentido um evento que, a cada dois anos (ou mais/ou menos, dependendo da "vontade política" de alguns), suscita toda uma avalancha de ironias para com a "fundação" (não deixamos de ser um exemplo), para com o mundo das grandes artes, ergue a poeira das colunas sociais do mundo artístico, para depois retornar comodamente ao pó do ultrapassado? Assumimos, aqui, a "ingenuidade" de levar a sério o que nos foi exposto, de discutir a mostra tempos depois. Discutir algumas obras em si mesmas, que julgamos representativas das linhas de força mais específicas da mostra e, talvez, do que chamamos "arte contemporânea". Um exercício que não se quer nem laudatório, nem destruidor, esses dois únicos "estilos" que parece merecer a Bienal. As obras não são boas ou ruins, não são "de qualidade" ou não, já que esses termos pertencem, hoje, tal como a idéia malfadada de "criatividade", mais ao léxico empresarial que ao mundo da cultura. "Qualidade"? O que é qualidade, além de um critério para um ISO qualquer coisa?

A Gaivota ou "11 de julho de 2002: o pesadelo de George V", de Huang Yong Ping

> "CHAMRAIEV *[leva Trigórin até o armário]* Eis o objeto a respeito do qual eu lhe falei agora pouco... *[Retira do armário a gaivota empalhada]* A encomenda que o senhor me fez.
> TRIGÓRIN: *[examinando a gaivota]* Não me lembro! [*Depois de pensar um pouco*] Não me lembro!"
> (A. Tchekhov, *A Gaivota*)

A 26ª Bienal enunciou um paradoxo: para o discurso sobre a pintura do curador, tínhamos por ícone uma obra de taxidermia.Uma obra que, apesar de citar o animalismo pictórico dos Oitocentos, procura recusar exatamente o cerne do ato de pintar, seja ele a mimese, a pincelada, a planaridade moderna ou a representação mediada pós-moderna, tanto faz.

Essa obra pode ser entendida como um ícone, pois ela ilustrou quase todas as matérias veiculadas pela mídia[2]; teve destaque também nos informes divulgados pela própria instituição. Se não bastasse essa exposição pela mídia, era a ela que víamos mesmo antes de entrar na mostra, através do cubo de vidro do pavilhão modernista.



Huang Yong Ping,
11 de julho de 2002: o pesadelo de George V.
Animais empalhados, 2002.
Fonte: Bienal/Divulgação.

Uma obra de um mau gosto cruel, distante do "mau gostinho" sutil de Tarsila: estão lá as peles mortas e costuradas de dois espécimes exóticos, o elefante e o tigre; estão lá, como que invertendo o sentido civilizatório das antigas câmaras das maravilhas. Para os que já não se recordam: uma cena com um elefante e um tigre empalhados simulando uma antiga caçada; no lugar do caçador, que deveria estar assentado sobre o elefante, um vazio.

Nada de mimese – essa primeira civilização – temos a "coisa mesma". Mais ainda, a "coisa" que, para atingir esse estágio de coisificação, está morta. Temos, depois, a alegoria tosca da ausência no lugar vazio do rei inglês. Alegoria cujo artifício remete à tradição da pintura: à cadeira vazia da cena d' *Os lictores trazem a Brutus os corpos de seus filhos* de Jacques-Louis David, por exemplo. Não há mimese, mas há retórica visual, há "figuras", as mesmas que a modernidade baniu em prol de uma pintura retiniana.

Não se trata mais de modernismo, é evidente, ou de sua perlaboração que recebeu a alcunha festiva de "pós-moderno". Ou melhor, ambas as classificações não nos fornecem qualquer autofundamentação diante do grotesco cruel[3]. A obra do chinês que vive em Paris, se fala de um avesso da civilização, de um outro exótico, não recende ao ar luminoso dos mares do sul; fala de um outro que é espelho invertido do mesmo; um outro que costura as peles mortas deixadas pelo processo civilizatório moderno em um imenso e grotesco pastiche. Esse outro fala de sangrentas devorações, pois, no fim das contas, não há "antropofagia" sem violência, não há devoração sem vítimas e sem autodevoração.

Do "bom gosto" civilizado queríamos guardar, pelo menos, sua instância de sublimação pela mimese, mesmo a mais ínfima, retiniana. Queríamos o desenho do vôo da gaivota para fixar a figura do inapreensível, metáfora da peça *A Gaivota* de Anton Tchekhov. Com em Tchekhov, não queríamos sua efígie empalhada que ri de nossa pretensa capacidade mimética.

Mas devemos parar aqui, no mais óbvio: a recusa, ou a crítica, à mimese, à representação se se quiser. Essa recusa da mimese, entretanto, pode ser apenas a armadilha de uma instância duplicadora ainda mais naturalista, de taxidermia. Aquela espécie de hiper-mimese reconhecida por Alfredo Bosi na literatura contemporânea que precisa colar-se a um real sempre além, que sempre lhe escapa; literatura-reportagem na qual importa menos o texto, e mais o lugar de enunciação, o "sujeito real" fantasmático , cujo rastro perseguimos na esperança mítica de que ele nos abra os portões de alguma "vida mesmo".

O artista e o artesão

O crítico que formulou a idéia mais acabada, no bom e no mau sentido, de "moderno", foi Clement Greenberg. Para explicitar sua tese sobre a objetividade do gosto, Greenberg contrapõe a boa arte de Picasso à arte menor de Norman Rockwell, ilustrador americano de revistas e publicidades:

> *"Quando um crítico de arte distingue explicitamente a qualidade e, acima de tudo, quando discute com detalhes a qualidade de uma obra específica – ou seja, quando ele exerce seu gosto –, ele é tido como antiquado. Um eminente crítico de arte norte-americano afirmou que a determinação da diferença entre a boa arte e a ruim é tarefa de resenhistas e que o verdadeiro crítico de arte trata do vínculo entre a arte e a cultura – uma questão verdadeiramente séria se comparada, digamos, à distinção entre Picasso e, tenho que usar esse nome novamente, Norman Rockwell, o pobre Norman Rockwell"*[4]

Apresentada assim, em recorte e na efervescência da idéia de cultura visual em que vivemos, a tese nos parece hoje apenas preconceituosa e elitista. Afinal, há um encanto

estranho nas obras de Rockwell. Seus desenhos cheiram a uma infância congelada em iluminação hiper-real e, apesar do caráter de arte vendável, possuem suas sutilezas estéticas. Picasso, por outro lado, é sem dúvida instigante e perturbador, mas é também perfeito para o mercado de arte. Mas o essencial do pensamento greenberguiano ainda ressoa: se arte é um entre outros objetos de consumo, se arte é apenas questão de "atribuição", por que manter qualquer interesse público coletivo pela arte? Qual seu poder sobre a sociedade? Ou seja, se arte é "atribuição", como a moda ou os modelos de beleza, por que os governos devem investir nela? Apenas pelo fetiche (pois, se falamos em consumo, é disto que se trata) que exerce a aposição das palavras "arte e cultura" a um produto?

Ainda mais que, pela própria indecisão da arte contemporânea em tornar transparentes suas "regras", sob a pretensa chancela de "democrática", nem mesmo o binômio "arte e cultura" ainda faz sentido. Pois cada grupo tem, por direito democrático, a capacidade e a possibilidade de "atribuir" ao que quer que seja o nome de "arte" e "cultura". E, então, a questão deixa a "metafísica do gosto", para se tornar política. Neste caso, se voltássemos a Greenberg, se ponderássemos, se pactuássemos critérios mínimos para a "boa arte" (mesmo que não fixada em um "gosto objetivo" *a priori*), estaríamos agindo de forma mais democrática e mais transparente. É evidente que, se um curador "seleciona", seleciona segundo alguma norma mesmo que a dissimule sob máscaras discursivas culturalistas. Escolher, recortar, dar a ver já é uma forma de valorar, de enunciar juízos e critérios. Mesmo no interdito há dicções surdas: nem só as palavras são fascistas.

É claro que não se propõe aquele tribunal bastante kantiano de Greenberg para legislar sobre o que é ou não arte moderna, ou boa arte. Mas toda comunidade competente, a quem a sociedade, pelo dinheiro público, delegou uma certa "representatividade", precisa assumir seus critérios, sejam eles estéticos ou mercadológicos. Pois, se arte e instituição são pólos interligados, quase em círculo tautológico, não se pode esquecer que todo núcleo instituído da sociedade, toda instituição, funciona segundo alguma normatividade cujo pretenso desinteresse mascara interesses, e volto à lembrar a crítica à instituição "desinteressada" da ciência feita por Adorno. Uma ingenuidade greenberguiana, ele que era um homem do mercado de artes? Mas analisemos antes as "ingenuidades" dos processos de "atribuição" da chancela "arte" no mundo contemporâneo. Para isto, o trabalho de Lívia Flores é alegórico.

A instalação de Lívia Flores, tal qual a de Huang Yong Ping, traz para o pavilhão da Bienal a "vida real"; ou seja, traz os trabalhos de colagem de um artesão (ficamos sabendo pelos artigos jornalísticos que este é um "mendigo") carioca chamado Clóvis (sabemos seu nome, pois a artista exibiu seu registro de trabalho como parte da instalação). Um homem "real", registrado nas instâncias legais da "vida mesmo", um "homem mesmo", oficial. Mas, não seria um "homem mesmo" tal qual são um elefante "mesmo" e um tigre "mesmo" os animais empalhados? Um urinol não é arte, o é o gesto artístico que

seleciona e expõe, e, assim, se expõe como pensamento, em suas ambigüidades e auto-ironias. Pois a artista Lívia Flores atribuiu a etiqueta "arte" a seu artesão, ao homem e não apenas aos seus produtos, trazendo para o grande pavilhão da grande arte a arte menor, em um gesto de solidariedade; para junto de Picasso, uma espécie de Norman Rockwell; ou seja, uma espécie de Outro que também trabalha com os mesmos meios que o artista, apesar de todas as diferenças – estéticas e sociais – entre Rockwell e Clóvis. Claro que a artista pode argumentar que não sabemos o quanto sua relação pessoal com o artesão foi importante, o quanto há de humano na construção conjunta da instalação. Mas, relações pessoais deveriam ser, não "arte", mas parte da "realidade", ou do mundo da vida. Relações pessoais todos nós mantemos, boas ou más. Para que haja exemplaridade em "uma" relação específica, ou postulamos que a convivência entre pessoas (ou entre classe) já é tão incomum que merece destaque só por existir; ou que o artista é essa figura incomum e que todas as suas ações trazem uma chancela qualquer de genialidade, cujo poder de operar a passagem do geral ao exemplar a teoria clássica do romantismo pregava. A arte é esse "gesto artístico" que assina o mundo comum e o assinala como exemplo.

Mas o "gesto artístico" não escamoteia seu gesticular: mesmo sem intenção (apesar de a arte de atribuir ser apenas isso, em suma), não é preciso muito para perceber a qualidade autoritária de tal manobra. Uma coisa é ironizar (e se auto-ironizar no processo) o sistema ao selecionar objetos comuns e expô-los, outra é apropriar-se de uma pessoa (real ou oficial) para, então, fazer a si mesmo artista por meio da instituição. "Apropriar" já é um termo bastante autoritário que pressupõe uma autoconsciência anistórica para ver e selecionar o mundo visto em sobrevôo. O lugar desse artista-atribuidor-apropriador está, necessariamente, fora do tecido social usado como sua matéria-prima, da mesma forma que se quer fora da história o citador pós-moderno. Ou seja, o artesão Clóvis só vê franqueada a sua admissão no grande pavilhão por meio de uma atribuição autorizada de um verdadeiro artista. E ele, como artesão permanece, exposto assim até em sua identidade civil.

Se a artista quis questionar a diferença entre arte e artesanato, só fez na verdade evidenciá-la de forma espetacular. No fim das contas, quase uma confissão tímida do poder do sistema ao qual ela pertence. E o cripto-critério se deixa ouvir sutilmente na estridência do discurso do não-normativo.

O que (e por que) pintar?

Mas, voltemos àquela infância dos anos 40 criada por Rockwell. São a suas figuras algo nostálgicas, fixadas em luzes e sombras rígidas, hiper-reais, que nos remetem as pinturas da dupla Muntean & Rosenblum, também expostas na Bienal. Pelo menos, mais a elas que a Picasso. Os jovens simulam atividades cotidianas, imersos na atmosfera pastosa das tardes quentes do Novo Mundo. A melancolia nostálgica que pespegamos



Markus Muntean & Adi Rosenblum, Sem título, 2002, acrílico sobre tela, 250 x 300 cm. Fonte:http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/muntean_and_rosenblum.htm

posteriormente àqueles anos 40 de Rockwell, aqui é simulada de antemão no ar enfastiado das personagens. A "citação" da ilustração corriqueira é uma retomada pós-moderna que rompe as hierarquias da arte? Ou – se lembrarmos que tanto na Viena *fin-de-siècle* quanto na França dos surrealistas, havia inúmeras publicações *kitsch* –, uma revisão da própria modernidade? Já George Grosz, com auto-ironia melancólica, relembrava essa origem tão pouco nobre de seu nobre estilo vanguardista: as revistas de camareira e as ilustrações populares[5]. Os surrealistas são ainda mais explícitos, ao brincar com o imaginário dos manequins de lojas ou com as figuras recortadas de revistas. Nessas pinturas de Muntean & Rosenblum, a melancolia fria de Grosz ao se descrever como "um ilustrador americano" em sua auto-biografia, parece transformar-se em prazer cínico pelo ato de pintar. Prazer culpado, que se esconde sob a retórica da crítica e do tédio, mas que se deixa flagrar no comedido virtuosismo de desenho e de composição: os rapazes e meninas pintados pela dupla em telas de grande porte como *outdoors*, distendem-se em *rigor mortis*, mas não sem antes simularem elegâncias *Jugendstil*; não sem antes erguerem braços longos e afagarem cabeleiras serpenteantes. As "tradições" se interceptam: o modernismo *fin-de-siècle* e a ilustração do Novo Mundo; o modernismo, do qual derivaram as vanguardas, e sua aparente oposição baralham-se. A operação aproxima-se daquela atribuição de valor ou sentido que a instalação de Lívia Flores empreende: para atingir a "crítica" a que se propõem as pinturas da Bienal, o estilo do "pobre Norman Rockwell" ganha "magnitude" por meio dos grandes formatos, das legendas cáusticas, das cores em tom baixo.

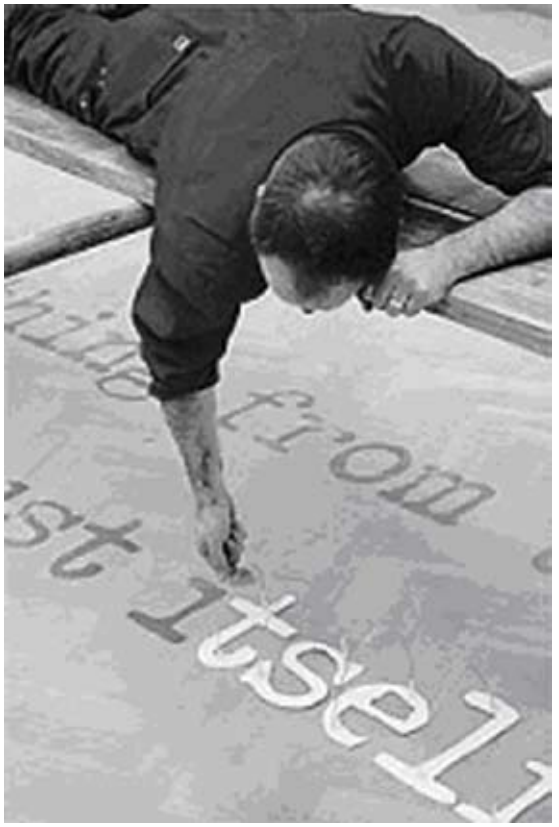
Resta perguntar se essa melancolia nostálgica de alguma possibilidade de expressão, em contraste ao inconfessado prazer ornamental, não torna o ato de pintar rebeldia adolescente. Uma ambigüidade encantadora tal qual a do ornamento da mídia de massa, em que a crítica vem embalada pelas formas que critica. Como a combinação dos extremos vem margeada pela nostalgia de alguma perda – seja de uma pureza juvenil ou de uma individualidade –, as hierarquias enrijecem ainda mais, no lugar nenhum vespertino do Novo Mundo.

O ar de Paris ou "Where does the dust collect itself?", 2004, de Xu Bing

Xu Bing espalhou cuidadosamente, em torno de letras recortadas à maneira de máscaras para grafite, um pó fino e cinzento. O pó recobre um chão de tacos de madeira infinitamente familiar. Ao se retirarem as máscaras, sobre o assoalho, lemos um poema budista escrito em inglês. A escrita não é o que macula a superfície, o que grava, o gráfico, mas a ausência silenciosa da poeira, esta sim a inscrição, o que se acrescenta ao suporte.

Sabemos por meio da etiqueta que se trata, – aquela poeira familiar disposta sobre o assoalho da casa –, de pó retirado dos escombros do World Trade Center. Se não houvesse o eco político e trágico, o *nonsense* seria o mesmo do balão cheio de "ar de Paris" de Marcel Duchamp, pois o pó é apenas pó como qualquer outro, não fosse a chancela "espetacular" que lhe concede o discurso em torno da obra. O discurso de Duchamp, entretanto, é interno à arte, auto-representativo e irônico, talvez não menos político, mas sem dúvida menos declamatório. O de Xu Bing proclama, pela falta de sentido, um sentido muito claro: a retórica budista. Duchamp ironizava os *souvenires* ao mesmo tempo ridículos e encantadores que a sociedade moderna criava para marcar suas vidas, para dar algum peso à volátil experiência moderna, a mesma sociedade que inventara a higiene sanitária dos urinóis e a utilidade das pás de neve e dos secadores de garrafa. Em 2004, o artista não ironiza, mas denuncia. Não há *souvenir*, mas monumento; não há leveza, mas tragicidade. Não há, também, auto-referência ou auto-ironia. Há um outro bem demarcado, do qual estamos necessariamente distantes para podermos compreender todo o sentido da obra. O artista não é parte de um sistema e de um mundo, mas determinada "parte" do sistema e do mundo, aquela que deve ser ouvida. Ou seja, o artista é um porta-voz da "democracia" e da "liberdade". Não é preciso dizer o quanto essas palavras, quando declamadas de algum ponto privilegiado, o quanto esses invólucros gráficos, hoje embalam festivamente apenas pó. Talvez por este lugar privilegiado da vanguarda, ou do artista, já se ter enraizado, não aceitemos mais a dimensão mediana de um Rockwell, não saibamos mais rir da ironia que associa uma evidencia a um disparate, um urinol a uma fonte, uma lufada de ar qualquer à atmosfera cultural de Paris.

Falamos de um evento já passado, de uma bienal que já deu seu tanto de discussões; mas, se olharmos retrospectivamente essa 26ª Bienal à luz sempre muito correta da 27ª Bienal, talvez possamos divisar algo desse novo lugar que o artista parece querer, pouco



Xu Bing , *Where does the dust collect itself?* ,2004. Fonte: http://veja.abril.uol.com.br/vejasp/290904/imagens/arte8.jpg

a pouco, ocupar. A voz unívoca com que fala a diversidade e a crítica na última bienal formam uma superfície homogênea imperturbável e impenetrável a qualquer possível dissonância. E, paradoxalmente, em seu lançar-se para fora da arcaica autonomia da arte moderna, o artista fecha-se ainda mais em sua esfera de saber. Mas agora, a arte não mais gira em torno de si mesma, quer abranger – em sua auto-suficiência – o mundo. Conhecemos as críticas à razão cientificista que, por antífrase, se diz objetiva; será que as críticas não valeriam também para essa razão estética?

---

[1] Como nota Adorno em relação aos cientistas em "Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã". *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1973.

[2] Por exemplo, o texto de J Gianotti, que saiu na *Folha de São Paulo* em 12 de dezembro de 2004, "Enigmas decifrados".

[3] Levando-se em conta, como nunca esquecem os artistas quando acusam a crítica de censura, que a arte desde a modernidade "tem de extrair de si mesma a sua normatividade". Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 12.

[4] Clement GREENBERG. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 167.

[5] cf. George GROSZ. *Um pequeno sim e um grande não*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Anotações sobre seis edições das Bienais de Artes Visuais do Mercosul em Porto Alegre – 1997- 2007.

Bianca Knaak

Professora FAV/UFG e IA/ UFRGS
Doutora em História e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A Bienal do MERCOSUL antes mesmo de sua primeira edição já era noticiada como a maior e mais importante mostra de arte latino-americana do Sul do país. Analisá-la implica entender o esforço localizado para a articulação internacional da produção artística contemporânea regional numa era de fluxos, câmbios e impermanências de riquezas, culturas e identidades. Nessa urdidura de interpretações, apresentações e apropriações tramam-se estratégias narrativas de veracidade e realidade. Amplamente divulgada pela imprensa local e ocupando vários espaços na cidade, o evento interfere na cidade, mais do que intervenções na paisagem, sob o ponto de vista cultural, social e artístico.

Bienal do MERCOSUL; Arte Contemporânea; História da Arte.

The Biennial of Mercosul, even before its first edition, was already reported as the largest and most important Latin American art show of the South of the country. Its analyse involves understanding the effort to located the articulation of international contemporary artistic production in an era of regional flows, exchange rates and lack of permanence of wealth, cultures and identities. In this warp of interpretations, presentations and appropriations weave narratives strategies of truth and reality. Broadly disseminated by the local press and occupying several spaces in the city, the event interferes in the city, more than interventions in the landscape, from the point of view of culture, social and artistic.

Biennial of Mercosul; Contemporary Art; History of Art.

Quando Frederico Morais apresentou seu projeto curatorial para a I Bienal do Mercosul, a grande ênfase era a produção artística latino-americana em inédita revisão histórica. Algumas críticas que, discordando das escolhas do curador, sublinhavam a excessiva presença de obras produzidas, na época, há mais de 30 ou 40 anos, acusavam-no de insistir numa visão histórica e não prospectiva, da jovem arte do Cone Sul.

No entanto tal proposta fora, de fato, o grande diferencial da BAVM, em relação a sua antecessora paulistana, atraindo a curiosidade (incredulidade, às vezes) dos agentes e animadores dos circuitos culturais. Mari Carmen Ramirez, por exemplo, em carta a Frederico Morais, sublinhava que "(...) partindo de muitos ângulos, foi uma bienal cheia de revelações ainda para aqueles que sofrem já de um alto nível de ceticismo e por que não dizer de fastio diante deste tipo de evento (apud SEFFRINI, 2004, p.182)". Além disso, o curador geral organizou essa bienal partindo de sua interpretação conceitual da produção plástica latino-americana, o que lhe permitiu expor as obras não por países, mas por afinidade estética. Destacava-se assim, no conjunto, intencionalmente, uma unidade artística ainda mais potente.

Neste intuito, mesmo sem abarcar toda América Latina, a representação dos países não se limitou apenas àqueles integrantes do bloco econômico comemorado. Nesta primeira edição a Venezuela compareceu como país convidado, exibindo 53 artistas e, a partir de então, a inclusão de países convidados tornou-se uma prática recorrente nas cinco primeiras bienais.

Nas quatro primeiras edições da BAVM a dinâmica de construção do evento foi mantida. Contratou-se um curador geral e um curador adjunto, do centro do país (São Paulo ou Rio de Janeiro). Estes tinham por função idealizar conceitualmente o evento, selecionar os artistas nacionais, definir os curadores estrangeiros e coordenar a mostra. Cada país, membro do bloco ou convidado, participou com uma representação nacional de vários artistas, escolhidos por um curador local, já previamente escolhido pelo curador geral. Todos financiados pela FBAVM. Artistas também foram homenageados nas cinco primeiras edições, considerando-se, segundo a eleição de seus curadores, a importância de seu legado para a história da arte na América Latina.

Sendo a Bienal do Mercosul um evento de Porto Alegre, gerido por brasileiros e realizada, sempre, na capital do Rio Grande do Sul,, isto não significou, à exceção dos homenageados da 2ª, 3ª e 4ª edições, nenhum privilégio, destaque ou prioridade à participação de artistas rio-grandenses na mostra. Pelo contrário. Nas suas primeiras edições não faltou quem apontasse e lamentasse o baixíssimo número de artistas "anfitriões" participantes. Entre nascidos e residentes, dentre 50 brasileiros, apenas 6 artistas do Rio Grande do Sul participaram da I BAVM. Subiu para 12 entre 32 na segunda edição; 11 para 68 na terceira; caindo drasticamente na quarta: apenas 1 (residente) entre 9 brasileiros. E, na quinta edição em representação numérica recorde, participaram 14 gaúchos entre 81 artistas brasileiros[1].

Na 5ª edição, pela primeira vez o núcleo curador nacional, incluía profissionais locais. Além do curador adjunto, Gaudêncio Fidélis, artista plástico, os curadores assistentes, José Francisco Alves e Neiva Bohns, também eram gaúchos. Isso explica, em boa medida, o tamanho da participação gaúcha na mostra. A proximidade entre artistas locais e curadoria e o conhecimento profundo, destes, da cena artística contemporânea regional facilitou o acesso e o trânsito dos artistas eleitos. Segundo o curador adjunto isso foi apenas "o reflexo da realidade" pois segundo Gaudêncio Fidélis o Rio Grande do Sul é "o terceiro pólo da produção artística do país" [2].

No entanto, na 6ª BAVM, alterações que começaram a esboçar-se na 4ª e 5ª edições foram estendidas e radicalizadas. Pela primeira vez o curador geral não foi um brasileiro (Gabriel Pérez-Barreiro, espanhol, vive no Texas-EUA) e implementou-se o cargo de curador pedagógico, para o qual foi contratado o artista teuto-uruguaio, Luis Camnitzer (vive em NY). Diminuiu-se enormemente o número de obras e artistas participantes. Eliminou-se a representação nacional 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. Não houve núcleo histórico nem artista ou país homenageado. Entre outras curiosidades remodeladoras desta exposição, notamos o número ínfimo de participações brasileiras, apenas 6 artistas, num conjunto de 68, nenhum gaúcho.

No entendimento dos gestores desse evento, como afirma seu ex-presidente Elvaristo Teixeira do Amaral, "hoje graças à Bienal do Mercosul, Porto Alegre está no mapa da arte contemporânea internacional ao tornar-se a principal exposição de arte latino-americana do mundo (AMARAL apud FIDÉLIS, 2005, p.11)", o que, aliado a outras declarações e encaminhamentos, demonstra a prevalência de um projeto de liderança e promoção ulteriores. Como afirmou Justo Werlang, já na edição inaugural das Bienais do Mercosul "seu alcance somente será compreendido com um distanciamento histórico, mas certamente não se encerra nas questões estéticas levantadas (WERLANG, 1997,p.7)".

O sucesso da Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM) resulta de um projeto bem administrado pela sua Fundação (FBAVM). No entanto, a cada edição o modelo empreendido também sofre ajustes administrativos e revisões conceituais. Portanto, analisar a trajetória das Bienais do Mercosul, com notáveis variações/ reavaliações a cada edição, traz embutida a tarefa de entender o esforço localizado para a articulação internacional da produção artística contemporânea regional (central para os seus pares, periférica em relação aos seus modelos) numa era de fluxos, câmbios, trânsitos e impermanências de riquezas, culturas e identidades. Assim, as Bienais do Mercosul vêm se mantendo atreladas ao estilo espetacular das exposições porque essa opção se mostra bastante ajustada à realidade brasileira do sul do país.

Localizar, situar, continuar

Quando nos deparamos com as falas de todos os presidentes da BAVM, publicadas nos catálogos e reproduzidas em versões coloquiais na grande imprensa, encontramos, em comum, o reconhecimento de uma intenção cultural e política de afirmação, em primeiro lugar, da FBAVM em sua missão cultural altruísta e arrojada. E, em segundo lugar, dos benefícios sociais, culturais e econômicos para Porto Alegre e o estado gaúcho, resultantes da reunião dos esforços de seus dirigentes e apoiadores. Para tanto, já na abertura do catálogo da I BAVM, a FBAVM se apresenta conclamando as elites gaúchas a se responsabilizarem pela Bienal recém-nascida:

> (...) Em nenhum momento de sua história Porto Alegre dispôs de tantos locais para exposições de artes plásticas.
> **Caberá à população da cidade, seus governantes, as elites culturais e empresariais defender a manutenção desses espaços, as obras que Porto Ale-**

> **gre recebeu em doação e a própria continuidade do evento.** A partir da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre não será a mesma e **poderá reivindicar, com todas as honras, a condição de capital cultural do Mercosul** (Grifos meus)[3]

Sob a ótica entusiasmada de seus presidentes, numa leitura sistemática, podemos entender porque a BAVM, antes mesmo de sua primeira edição, já era (e continua sendo) noticiada pelos jornalistas locais como "a maior e mais importante mostra de arte latino-americana"[4], destacando-se, sempre, a grandiosidade e importância do evento para a cidade.

No entanto é ainda através da sistemática comparação da Bienal do Mercosul com eventos renomados (Documenta de Kassel, Bienal de Veneza) que se busca prestígio junto aos circuitos internacionais de arte contemporânea. A partir disso, persegue-se a inscrição dessa mostra sulina num patamar de excelência e representatividade internacional como forma de construir uma imagem institucional de competência, credibilidade e notoriedade, o que implica a apresentação de artistas e obras já consagrados nesses circuitos.

Perfilada aos principais modelos de exposição prospectiva da arte atual em centros de legitimação, 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. A não ser que se estabeleça como paradigma o movimento de diáspora e (re)assimilação. Esse conhecido deslocamento geográfico dos artistas para conquistar a visibilidade artística internacional que, replicado, desde fora, consegue assegurar-lhes o reconhecimento nos seus países de origem, simultaneamente local e internacional. Trata-se, conforme prerrogativas pós-modernas de legitimação, de um itinerário de legitimação "glocal". Configurado pela projeção dos artistas no mercado internacional, onde as bienais são protagonistas, a partir das quais os artistas (e também os curadores) participantes são (re)conhecidos local e globalmente, nesse dinâmico circuito de valores simbólicos

Segundo essa mesma lógica, o principal espaço de propaganda, divulgação e consagração da BAVM é representado pelos meios massivos de comunicação. É principalmente a grande imprensa, seguida dos catálogos, *folders*, boletins, revistas especializadas, impressas e eletrônicas que conferem notoriedade, relevância e valor ao evento. A BAVM pode ser entendida então, como um projeto de legitimação polifônica, de entendimento atomizado pelos meios e pelos usos da informação midiática. Um projeto político e ideológico sim, mas um projeto fluído e multifacetado, que escapa a abordagens unilaterais, bipolares ou maniqueístas.

Por outro lado também se torna necessário destacar a dificuldade de análise das bienais

sob o ponto de vista estético, devido, em boa medida a extensão de suas expressões e a sutileza, por assim dizer de suas apostas curatoriais. As tentativas empreendidas até agora, não conseguem enfrentar as questões curatoriais imanentes, ainda que prévia e objetivamente apresentadas por seus curadores, a não ser através de recortes pontuais e abordagens parciais. A Bienal do Mercosul é um evento artístico que desfila sob o olhar experimentado e ainda assim escapa a crítica especializada. Sua influência no meio cultural local (Porto Alegre em especial) é repleta de elitismos, submissões, contradições, acertos e omissões e, nesse caso específico, os meios de comunicação, enquanto fontes de acesso aos fatos exercem o poder que têm de noticiar o evento segundo suas próprias versões.

Multiplicados os lugares de fala e escrita, para além da geopolítica, a narrativa Bienal do Mercosul se vê permeada por subjetividades, alteridades, localismos, identidades e sensibilidades igualmente permeadas por registros e abordagens oficializadas através dos meios massivos de comunicação. Assim, os catálogos, cada vez mais indispensáveis no contexto espetacular donde emergem são, ao mesmo tempo, um registro, um manifesto, uma celebração da exposição que ilustram e uma prestação de contas, de acordo com os textos que apresentam.

Em conjunto, o material impresso de comunicação institucional da FBAVM, de 1997 até 2007, representa só em catálogos e guias, o impressionante número de vinte e quatro livros sobre arte na América Latina em suas versões e interpretações mais vivas e influentes no sistema contemporâneo das artes. E, considerando seu poder de propaganda e seu legado de afirmações[5], não se pode desprezar a importância histórica dessas publicações.

A cada edição, em longas falas, os curadores das Bienais do Mercosul apontam à diversidade cultural que pulula sob a alcunha de latino-americanidade e são afirmativos quanto ao fato de que, neste território, mais do que semelhanças o que nos qualifica são as diferenças. No entanto não parece claro, nos seus argumentos, o tipo de experiência que se pode propor ou desejar a partir de uma reiterada necessidade de integração cultural. São textos que, assimilados pelo dinâmico sistema das artes, supõe a circulação e o consumo da obra de arte, como conseqüência da submissão quase inevitável às regras gerais de globalização da economia.

O crescente desejo de reconhecimento e circulação internacional parece ter revisado, ao longo dos doze anos da BAVM, a proposta de legitimação de uma produção artística a partir de suas nacionalidades, para o nivelamento pluricultural, transnacional e desterritorializado. Para atingir esse objetivo institucional seria preciso falar globalmente no âmbito do MERCOSUL. Assim os catálogos passaram a receber, estrategicamente, versões e traduções em inglês, a língua oficial do mundo dos negócios e da arte contemporânea.

A obra *Excentra* (Rulfo, 2004) foi instalada as margens do Guaíba por ocasião da 5ª. Bienal do Mercosul e, de aparência discreta frente ao conjunto dos armazéns do Cais do Porto, sinalizou também a síntese de todos os anseios desta mostra. Trata-se de um poste sinalizador, com várias plaquetas nomeando e apontando a direção das mais importantes bienais e mostras internacionais, acompanhadas, cada uma dessas placas, da distância a ser percorrida da Bienal do MERCOSUL/Porto Alegre até o país/local sede dessas exposições.



Fazer, rever, reverter

As constantes adequações ao modelo da mostra e ao projeto da FBAVM como um todo, demonstram o interesse em se fazer da Bienal do Mercosul algo realmente importante para a comunidade, gaúcha em primeiro lugar e "mercosulina" por extensão. Por outro lado, ao longo dos doze anos de atuação da FBAVM, as pressões do mercado globalizante parecem ter atingido também o campo artístico constituído pelo projeto da BAVM. Neste projeto as curadorias se encaminharam, desde o princípio, para a promoção da arte contemporânea latino-americana, considerando e contemplando as suas contaminações, cruzamentos, sincronias e idiossincrasias. Ademais, segundo o alemão Alfons Hug[6],curador da Mostra Transversal da 4ª BAVM era " preciso acabar com a crença que só os latino-americanos podem interpretar seu continente". No entanto, o perfil internacional que isto permitiu às Bienais do Mercosul constituir é entendido, por alguns setores, como um inevitável caminho de inserção global próprio dos circuitos artísticos internacionais, onde os artistas, as linguagens e as temáticas já estão previamente selecionados.

Em 2009 se realizará a 7ª Bienal de Arte Visuais do Mercosul, sob a presidência do economista e colecionador de arte, Mauro Knijinik. Esta edição, já gozando do prestigio e reconhecimento internacional da BAVM, inovou, dentro de seus parâmetros, na seleção do curador. Através de carta-convite aberta, a FBAVM convocou interessados no cargo de curador geral desta edição vindoura a enviarem suas propostas. No curto período de três semanas, a FBAVM recebeu nada menos que 71 propostas, vindas de 21 países[7]. Apenas quatro propostas foram consideradas inaceitáveis, todas as demais, 67, provinham, segundo dados da FBAVM, de profissionais renomados e experientes para assumir tal empreitada. Quatro destas propostas foram selecionadas para uma segunda etapa, onde os candidatos puderam apresentar seus projetos e intenções em detalhes. Dois nomes foram selecionados para a curadoria geral da mostra: Victoria Noorthoorn (Argentina) e Camilo Yáñez (Chile), três curadores adjuntos[8] e dois curadores editoriais[9], novidades no histórico das Bienais do Mercosul. Além disso, novamente se anuncia com ênfase o projeto pedagógico da futura edição, reeditando-se para tanto o cargo de Curador Pedagógico, agora assumido pela argentina Marina De Caro.

Diante do exposto, fica claro que as curadorias inter e transnacionais são, hoje, uma realidade típica dos fluxos globais. Bienais e grandes exposições do gênero, constituem um mercado profissional globalizado, de grande interesse para o setor e, de fato, através das Bienais do Mercosul, Porto Alegre conquistou seu lugar no mapa contemporâneo das artes visuais.

Note-se ainda que até a quinta edição, os curadores gerais da Bienal do Mercosul sempre foram brasileiros, atuantes notadamente no eixo Rio - São Paulo, porém com respeitável experiência internacional. Mas, a sexta edição, realizada em 2007, trouxe entre as

muitas revisões do modelo adotado, um curador estrangeiro, o que imprimiu um novo olhar para a constituição dos critérios seletivos da mostra, estabelecendo leituras transversais que se desprendem de seus territórios pátrios e se perfilam em sensibilidade estética e construção artística *hors sol*. Radicalizando, em boa parte, as experiências maturadas neste sentido pelos curadores das edições anteriores. Entretanto, como procuramos demonstrar nestas anotações (elaboradas a partir das margens configuradoras do evento), de acordo com a fala dos curadores, observam-se alguns descompassos entre as afirmações motivacionais gerais, anunciadas pelos organizadores brasileiros e as abordagens curatoriais, nacionais e estrangeiras. Ainda que a globalização, os trânsitos e trocas culturais que lhes são peculiares não representem a homogeneização total dos bens culturais e nem a completa mercantilização da arte, estas circunstâncias tensionam o campo artístico, em suas instâncias de visibilidade e estratégias de distinção social com suas tendências comerciais, por assim dizer. O que, segundo Canclini (2000, p.150) reforça, politicamente, a vulnerabilidade e o poder de resistência do campo artístico contemporâneo enquanto "instancia para continuar o renovar las diferencias simbólicas". Explicitamente, esse engajamento, compromisso ou predisposição não parece ser a tônica dos critérios seletivos das curadorias propostas. Em larga escala, a análise dessas curadorias – como de resto de várias grandes exposições e bienais – nos encaminha para um registro "fundamentalmente tautológico do espetáculo", decorrente, nas palavras de Guy Debord (1997,p.17) "do simples fato de seus meios serem, ao mesmo tempo, seu fim".

---

[1] Proporcionalmente, a segunda edição foi a mais generosa: mais de 30% da representação nacional era composta por gaúchos.

[2] FIDÉLIS, Gaudêncio. Política regional versus estratégia internacional. Jornal **Zero Hora,** 19 de novembro de 2005. Cultura, p.07.

[3] Texto assinado apenas como FBAVM. Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1997. Grifos meus.

[4] VERAS, Eduardo, jornalista. Jornal **Zero Hora**. Porto Alegre, 2001. Encarte especial 3ª. Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Distribuição gratuita aos visitantes.

[5] Na primeira edição da Bienal do Mercosul a FBAVM imprimiu seu Catálogo Geral, pelo qual se notabilizou, tanto pelo texto de seu curador quanto pela qualidade geral da peça gráfica, pelo tamanho (20x30cm) e pela espessura do volume (544 páginas). Além disso, a FBAVM ainda gerou dois boletins informativos e um número especial da Revista do Instituto Estadual do Livro Continente Sul Sur (ano 2, número 6, 1997). Afora os catálogos também devemos considerar os boletins de distribuição dirigida que acompanham as edições da BAVM.

[6] Curador da 25ª e 26ª Bienal Internacional de São Paulo, 2002 e 2004 respectivamente em entrevista a Fernanda Albuquerque publicada na revista Aplauso, 2003, número 51, p.34.

[7] A saber: Alemanha, Angola, Argentina, Austrália, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, EUA, França, Holanda, Inglaterra, Itália, México, Paraguai, Polônia, Suécia, Uruguai e Venezuela.

[8] Roberto Jacoby (Argentina), Artur Lescher (Brasil) e Mario Navarro (Chile).

[9] Erick Beltrán (México) y Bernardo Ortiz (Colômbia).

A arte como moldura para o Brasil civilizado
o Stand da Arte do Pavilhão do Brasil em Lisboa como Sala de Honra

Luciene Lehmkuhl

Doutora em História Cultural
Professora Adjunta do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia

As obras de arte apresentadas no Stand de Arte do Pavilhão do Brasil, na Exposição do Mundo Português em Lisboa no ano de 1940, pertenciam e ainda pertencem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. A documentação existente nos arquivos do Museu atesta a composição do júri e a seleção das obras, a liberação para a exposição em Portugal e a posterior devolução ao Museu, são cartas, ofícios e listas com relação de obras que dão conta do andamento dos trabalhos do júri no âmbito do Museu. No entanto, o catálogo da exposição, apresenta, através de fotografias e suas respectivas legendas, um arranjo diferenciado das obras selecionadas pelo júri.

Na tentativa de restabelecer os vínculos entre Brasil e Portugal as autoridades, os convidados especiais e os visitantes ilustres proferiram e ouviram discursos, posaram para fotografias e brindaram a inauguração do Pavilhão do Brasil, rodeados por pinturas, esculturas e peças decorativas trazidas do Brasil. O lugar escolhido para estas celebrações foi o espaço do Stand de Arte, sala que abrigou a exposição de arte contemporânea brasileira. O cenário, tomado como a Sala de Honra do ato inaugural, pretendia dar o tom do estado da cultura erudita no Brasil. Pinturas e esculturas como que atestavam o estado civilizacional da sociedade brasileira, sua capacidade de produzir artistas da mais fina sensibilidade e da maior virtuosidade, querendo igualar-se ao que de melhor a tradição européia havia produzido nas artes visuais.

Os discursos presentes nos jornais portugueses mostram a importância da presença brasileira nas comemorações portuguesas. Apoiaram-se nela para afirmar e respaldar a posição imperialista de Portugal naquele momento histórico. A inauguração do Pavilhão do Brasil, bem como todos os atos e solenidades realizados em torno da embaixada brasileira foram revestidos da maior pompa possível. Cada acontecimento foi registrado fotograficamente, descrições minuciosas foram publicadas nos periódicos, autoridades convocadas a participar das solenidades, dos locais e atos estrategicamente escolhidos, símbolos cuidadosamente incluídos no imenso quadro do poder civilizacional português que estava sendo composto a cada dia daqueles seis meses da festa portuguesa.

A Exposição do Mundo Português deveria configurar-se como uma síntese da ação civilizadora de Portugal e da ação portuguesa na história do mundo, no âmbito das Comemorações dos Centenários da criação (1140) e da restauração (1640) da nacionalidade, marcos que incluiriam o ano de 1940 como o ápice do Império português, no seio do Estado Novo. Ao Brasil foi conferido lugar de destaque nas comemorações e, este fato está diretamente ligado às finalidades da Exposição.

As imagens que registram a solenidade de inauguração do Pavilhão do Brasil, no dia 20 de julho, trazem ao fundo os quadros e as esculturas expostas, como que a emoldurar e legitimar a importância e a carga intelectual daqueles atos. São justamente as “belas artes” as escolhidas para afirmar a capacidade de elaboração de discursos, de criação de nar-

rativas, capazes de engrandecer as duas nações. As fotografias que registraram as visitações ao Stand de Arte, publicadas nos jornais, exibem por entre rostos, poses e chapéus, as pinturas e as esculturas componentes da exposição de arte brasileira.

Arte, política, exposição.

The works of art presented in the Art Stand at "Pavilhão do Brasil", at the exhibit named "The Portuguese World" in Lisbon in the year of 1940, belonged and still belong to the collection of the National Museum of Fine Arts in Brazil. The existing documentation in the files of the museum attests the composition of the jury and work selection, the release to the exhibit in Portugal and the later return to the Museum. They are letters, official letters, and lists of works that expound the course of the jury's proceedings in the sphere of the Museum. However, the exhibit catalog presents, through photographs and their respective subtitles, a differential arrangement of the works selected by the jury.

Attempting to restablish the bonds between Brazil and Portugal, authorities, special guests and distinguished visitors made and heard speeches, posed for pictures, and toasted the opening of "Pavilhão do Brasil", surrounded by paintings, sculptures and decorative pieces brought to Brazil. The place that was chosen for these celebrations was the spot at the Art Stand, which sheltered the exhibit of Brazilian contemporary art. The scene, taken as the Room of Honour from the opening act, intended to define the taste of the Brazilian erudite culture state. Paintings and sculptures certified the civilizational state of Brazilian society, its capacity of producing artists of the finest sensibility and the highest virtuosity, wanting to be put on par with the best visual arts the European tradition has produced.

The speeches found in Portuguese newspapers show the importance of the Brazilian presence in Portuguese celebrations, and they leaned on it to afirm and support the imperialist position of Portugal in that historical moment. The opening of "Pavilhão do Brasil", as well as all acts and ceremonies held around the Brazilian embassy were of utmost pomp as possible. Each event was registered photographically, detailed descriptions were published in journals, authorities summoned to attend the ceremonies, the sites and acts strategically chosen, symbols carefully included in the immense Portuguese civilizational board of power that was being composed day by day of each of those six months of Portuguese festival.

The Portuguese World Exhibit should configure as a synthesis of the civilizational action of Portugal and Portuguese action in the history of the world, as part of the celebrations marking the centenary of the creation (1140) and restoration (1640) of nationality, landmarks that would include the year of 1940 as the apex of the Portuguese Empire, within the "Estado Novo". Brazil was given a prominent place in the celebrations, and this fact is directly connected to the purpose of the exhibition.

The images that recorded the ceremony of inauguration of "Pavilhão do Brasil", on July 20, bring the paintings and sculptures exposed, as to frame and legitimize the importance and intellectual burden of those acts. It is exactly the "fine arts" the ones chosen to affirm the ability of drafting speeches, creating narratives, which are able to make those two nations greater. The photographs that recorded the visitations to the Art Stand, published in newspapers, display between faces, poses and hats, the paintings and sculptures, part of the Brazilian art exhibition.

Art, politics, exhibition.

Em 1940, com as Comemorações Centenárias, Portugal buscava uma reaproximação com o Brasil através do restabelecimento das tradições em comum. No Brasil, fazia-se necessário despertar o orgulho pela origem lusitana. Na tentativa de restabelecer tais vínculos as autoridades, os convidados especiais e os visitantes ilustres proferiram e ouviram discursos, posaram para fotografias e brindaram a visita do Brasil a Portugal. Na noite de 20 de julho, daquele mesmo ano, durante a inauguração do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português, as autoridades se fizeram rodear por pinturas, esculturas e peças decorativas trazidas do alem mar. O lugar escolhido para estas celebrações foi o Stand de Arte, sala que abrigou a exposição de arte contemporânea brasileira, também denominada Sala de Honra. O cenário pretendia dar o tom do estado da cultura erudita no Brasil. Pinturas e esculturas como que atestavam o estado civilizacional da sociedade brasileira, sua capacidade de produzir artistas da mais fina sensibilidade e da maior virtuosidade, querendo igualar-se ao que de melhor a tradição européia havia produzido nas artes visuais.

O texto apresentado no Álbum do Pavilhão do Brasil salientava o caráter de "panorama definitivo" da cultura brasileira completado pelo Stand de Arte na apresentação do Brasil, apontando a participação de "expressivos valores das últimas gerações artísticas brasileiras, sem preocupação de escola ou regionalismo"[1]. É claro que uma passada de olhos nas obras expostas permite perceber a parcialidade presente nos critérios de seleção, totalmente compreensível e aceitável, já que aquele conjunto deveria cumprir uma função bastante específica de representação nacional.

Ao descrever, em primeira página, a inauguração do Pavilhão do Brasil, o Jornal *O Século* registrou, passo a passo, o percurso realizado pelas autoridades, dando ênfase especial à leitura dos discursos do Embaixador Especial do Brasil, General Francisco José Pinto, e do Comissário-Geral da Exposição, Augusto de Castro: "Chegados à Sala de Arte, em cujas paredes há quadros valiosos, dos maiores pintores e retratistas brasileiros - sala que mais parece um museu – os visitantes pararam alguns momentos"[2]. Nesta parada ouviram e aplaudiram os discursos do Embaixador Especial e do Comissário-Geral.

As imagens que registram esta solenidade trazem ao fundo os quadros e as esculturas lá expostos, como que a emoldurar e legitimar a importância e a carga intelectual daqueles atos. São justamente as "belas artes", aquelas, ainda consideradas, naquele momento, nas esferas acadêmicas, como artes maiores, as escolhidas para afirmar a capacidade de elaboração de discursos, de criação de narrativas, capazes de engrandecer as duas nações. As fotografias que registraram as visitações à Sala de Honra, publicadas nos jornais, exibem por entre rostos, poses e chapéus, as pinturas e as esculturas componentes da exposição de arte brasileira.

Em 20 de julho, dia da inauguração do Pavilhão, viam-se Carmona e Salazar, Francisco José Pinto e Augusto de Lima Júnior, Augusto de Castro e o Cardeal Cerejeira, entre ou-

tras autoridades e convidados. Todos posando no cenário composto pela arte do Brasil, em fotografia alusiva ao momento em que discursava o Embaixador brasileiro.

No Pavilhão do Brasil, o visitante, após passar por uma pequena rotunda, na qual estavam os bustos dos presidentes Carmona e Vargas, como que a afirmar o poder de organização e de condução que exerciam perante suas nações, adentrava a Sala de Honra, na qual estava a exposição de arte brasileira contemporânea. Também designado de Stand de Arte, este espaço, além de acolher as autoridades e convidados durante os atos solenes, abrigou a coleção de obras de arte escolhidas para representar a produção plástica do Brasil da época. O álbum do Pavilhão do Brasil anunciava que a maioria das obras ali expostas pertenciam ao Museu Nacional de Belas Artes, e outras pertenciam a galerias, coleções particulares ou foram apresentadas pelos próprios autores. Enfim, o que foi dado ao público apreciar, naquela sala? Que obras compuseram aquele espaço expositivo? Quais artistas representaram o Brasil de 1940?

Na sala de exposições do Pavilhão do Brasil, denominada Stand de Arte foram expostas pinturas, esculturas e objetos decorativos.

As pinturas: *A Copa*, c.1905 de Pedro Alexandrino; *Sansão e Dalila*, 1893 de Oscar Pereira da Silva; *Retrato de Sílvia Meyer*,1912 de Artur Timóteo da Costa; *Abril ou Poesia da Tarde*, 1895 de João Batista da Costa; *Amuada,* 1882 de Rodolfo Amoedo; *Cabral* de Eliseu Visconti, *Lindóia,* 1916 de Augusto Bracet; *Interior de Ateliê*, 1909 de Carlos Chambelland e *Despertar de Ícaro*, 1910 de Lucílio de Albuquerque. *Paisagem*, 1926 de João Timóteo da Costa.; *Quietude*, 1921 de Levino Fanzeres.; *Paisagem do Grajaú*, 1928 de João Batista de Paula Fonseca.; *Pinheiros do Paraná*, 1936 de Vicente Leite.; *Mané Preto*, 1930 de Jordão de Oliveira.; *Penacova*, 1937[?] de Manuel Faria.; *Lagoa Rodrigo de Freitas*, 1931 de Luís Fernandes de Almeida Júnior.; *Casebres e arranha-céus*, 1937 de Manuel Santiago.; *Luz e Sombra*, 1935 de Gastão Formenti.; *Vestido Rosa*, 1921 de Henrique Cavalleiro.; *No Espelho*, 1926 de Marques Júnior.; *Símbolo das Praias*, 1923 de Pedro Bruno.; *Nu Deitado*, 1929 de Armando Viana.; *Peixes do Mar,* 1937 de Manuel Constantino.; *Fim de Romance*, 1940 de Oswaldo Teixeira.; *Café*, 1935 de Cândido Portinari. Outras obras aparecem apenas listadas nos documentos da Exposição, mas não foram localizadas nos acervos consultados: *Retrato de Atílio Correa Lima* de Rodolfo Chambelland.; *Sol de Verão* de Navarro da Costa.; *Baiana* de Leopoldo Gotuzzo.; *Mangueiras* de Renée Lefevre.; *Marinha* de Heitor de Pinho.; *Paisagem Carioca* de Dakir Parreiras.; *O Rodeio* de Cadmo Fausto.; *A Feira dos Arcos* de Georgina de Albuquerque.

As esculturas: *Cabeça de índio* de Zaco Paraná (em bronze), *Busto de Padre Antônio Vieira* de Samuel Martins Ribeiro (em bronze), estatueta em madeira de Cássio Boy e *Estatueta de Bernardelli* de César Dória, *Bailarina* de H. Leão Veloso (em bronze), *Nu* de Humberto Cozzo (em mármore), *Fonte* de J. O. Correia Lima (em bronze), *Arpoando* de Celina Vaccanti (em bronze), *A nona sinfonia* de Samuel Mertins Ribeiro (em bronze),

três pequenas esculturas de Samuel Martins Ribeiro, *primeiras uniões luso-brasileiras* de Alfredo Oliani (em gesso), *Osvaldo Cruz* de Samuel Mertins Ribeiro, *Catequese* de J. P. Guerra,

Os objetos: *vaso marajoara* de Camila Alves de Azevedo, *cerâmicas de Itaipava* (apresentadas em vitrines), *medalhas* de Leopoldo Campos (apresentadas em vitrines), *pedras gravadas* de Lucília Ferreira (apresentadas em vitrines), baixo relevos de Dante Crocce (apresentados em um móvel), vasos de Maria Francelina e Camila Alves de Azevedo (em bronze, apresentados nas vitrines).

As obras que aparecem nas fotografias do Álbum e na imprensa não são coincidentes com a relação das obras selecionadas pelo júri e enviadas a Lisboa. Algumas foram incluídas, outras descartadas e ainda é possível que muitas não apareçam nas fotografias, simplesmente por uma questão de enquadramento. Algumas das pinturas selecionadas pelo júri não aparecem no catálogo, nem mesmo são mencionadas nos documentos. É muito remota a possibilidade de se identificar todas as peças expostas ou o lugar ocupado por cada uma delas, além do mais, não é esta a intenção primeira deste trabalho. Torna-se muito mais relevante aqui utilizar os dois conjuntos de obras, aquelas que aparecem nas fotografias do Álbum e aquelas presentes na relação das obras escolhidas pelo júri para elaborar uma reflexão acerca da exposição. Uma aproximação entre estes dois conjuntos possibilita perceber que eles não são opostos, ao contrário, se complementam.

O estudo realizado se restringiu às pinturas, foram elas o foco de análise através de um minucioso procedimento no qual procurou-se cruzar documentos das mais variadas tipologias para identificar as obras expostas. Procurando investigar a imagem que o Estado Novo brasileiro desejava oferecer de si, no exterior, direcionou-se a pesquisa para o conjunto das obras expostas em Lisboa, tentando compreender a disparidade verificada em relação à produção plástica do Brasil naquele mesmo período.

Neste sentido foi necessário identificar e conhecer cada uma das obras expostas e seus respectivos autores, mas também quem as selecionou e as reuniu. Com a indicação obtida no álbum do Pavilhão do Brasil de que a maior parte das obras expostas em Lisboa era proveniente do Museu Nacional de Belas Artes, uma busca nos arquivos do Museu possibilitou encontrar pastas referentes às exposições realizadas dentro e fora do Museu desde a sua criação, em 1937. Esta documentação permitiu o contato com a relação de obras enviadas a Lisboa em 1940, juntamente com os ofícios que tramitaram entre o júri, o chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde, o diretor do Museu e o presidente da Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal dando conta da escolha, da liberação, do envio e do recebimento das obras.

Um total de 24 quadros, que faziam parte do acervo do Museu, foram liberados para a Exposição, nenhuma escultura ou peça cerâmica foi solicitada ou liberada, apesar de

ser possível constatar, algumas esculturas e algumas peças cerâmicas, utilizando-se a lista dos objetos embarcados e as fotografias da Exposição. Tanto os textos quanto as imagens demonstravam que o foco central de interesse no Stand de Arte esteve voltado, desde o início da sua organização, justamente às pinturas, fator que por si já demonstra o interesse do júri, responsável pela seleção das obras para a exposição, pelas pinturas a óleo privilegiadamente capazes de representar a arte contemporânea brasileira. É bom lembrar que desde, pelo menos, o Salão de 1931, o meio oficial viu expostas obras realizadas em materiais e suportes menos auráticos como: guaches e aquarelas sobre papel, desenhos e esboços, fotografias e projetos. A escolha absoluta de pinturas a óleo para a exposição de Lisboa demonstra o interesse do júri que escolheu as obras e da Comissão organizadora da representação brasileira em compor uma imagem de Brasil vinculada ao desenvolvimento virtuoso das capacidades técnicas apreendidas nas escolas brasileiras e européias.

O agrupamento deste conjunto foi possível através da pesquisa realizada no acervo do Museu Nacional de Belas Artes e da disponibilidade e presteza dos funcionários da instituição. Lá foram encontradas 23 das 24 pinturas escolhidas pelo júri, excetuando-se o quadro de Navarro da Costa. As obras foram deslocadas do lugar que ocupavam na reserva técnica ou nas paredes das galerias e foram fotografadas. A partir daí, foi possível iniciar uma comparação com as fotografias do Stand de Arte do Pavilhão do Brasil, as listas do júri e a publicação na bibliografia existente. Verificou-se, então que os conjuntos não eram coincidentes e também que poucas obras ganharam publicidade, mesmo tendo a maior parte delas participado de salões e exposições. Adquiridas pelo Museu ou doadas pelos próprios artistas, têm em comum o fato de os seus autores terem passado, em maior ou menor grau, pelos espaços tanto do Museu quanto da Escola Nacional de Belas Artes, como alunos, professores ou simplesmente expositores nos Salões Oficiais.

Constatou-se, portanto, a pertinência de mostrar as obras e os artistas para que uma maior compreensão da visualidade levada a Lisboa pudesse ser empreendida. Afinal, a bibliografia consultada acerca da Exposição do Mundo Português, mesmo mostrando algumas fotografias do Pavilhão do Brasil, como o caso do livro da historiadora da arte Margarida Acciaiuoli[3], não chega a possibilitar uma visão do conjunto das obras que compuseram o Stand de Arte. Procurou-se, então, identificar autores e obras que participaram da exposição de arte contemporânea brasileira em Lisboa, inseri-los no campo artístico nacional, daqueles anos de 1930, percebendo que “à medida que o campo se vai constituindo como tal, o ‘sujeito’ da produção da obra de arte, do seu valor e também do seu sentido, não é o produtor do objeto na sua materialidade, mas sim o conjunto dos agentes, produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres, quer dizer, celebrados, ou desconhecidos, críticos de todas as bandas, eles próprios organizados em campo, colecionadores, intermediários, conservadores, etc., que têm interesse na arte, que vivem para a arte e também da arte (em graus diferentes), que se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão de mundo, e também

do mundo da arte, e que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor da arte e do artista"[4], permitindo, assim, verificar o espaço de circulação de cada um dos artistas e suas respectivas obras, bem como o lugar reservado a cada um na historiografia da arte.

Conhecer esta visualidade e penetrar nos meandros do seu campo possibilitou mostrar a existência de múltiplas forças atuando na composição da imagem que o Estado vinha elaborando de si. O foco central que possibilitou abordar esta multiplicidade de forças foi a identificação, no conjunto formado por obras que mantinham certa afinidade entre si (seja no aspecto temático, seja técnico ou na linguagem adotada), de uma única obra que se apresentava como um disparate e, mesmo assim, compartilhava aquele espaço expositivo auxiliando na tarefa de compor a imagem do Brasil levada a Lisboa.

Trata-se da pintura *Café* (1935) de Cândido Portinari que foi apresentada em Lisboa num ambiente propício ao interesse e às atenções do público, pelo menos na temática ali apresentada. A nenhum outro produto nacional foi dada tanta ênfase na Exposição quanto ao café, afinal a intenção das Comemorações era mostrar o passado histórico e não a capacidade técnico-científica e industrial do Brasil. O café brasileiro foi apresentado como produto agrícola de importante contribuição para a formação da nação, capaz de representar a força e o trabalho do povo brasileiro. Enquanto a maior parte dos quadros apresentados mostrava paisagens quase idílicas do Brasil, somente o *Café* mostrava a paisagem alterada pelo trabalho e o trabalhador na sua atividade diária.

Na crítica de Adriano de Gusmão, todas as outras obras, pinturas ou esculturas, trouxeram o já visto, aquilo que mesmo os olhares mais atentos e experimentados já conheciam, paisagens, retratos, naturezas-mortas, temas históricos e mitológicos com tratamentos realistas e experimentos impressionistas. Tudo aquilo que em Portugal também já se havia feito seguindo o mesmo percurso de qualquer artista ligado às Escolas e Academias de Belas Artes que quisesse conquistar um espaço profissional, estudar em Paris, conhecer os movimentos e as técnicas praticadas.

O crítico elogiou a estilização da floresta anunciada à entrada, que se espalhava por todo o Pavilhão, e as soluções encontradas para a arquitetura dos interiores, mas proferiu crítica severa ao "recheio" do Pavilhão, dizendo: "Se, arquitetonicamente, os interiores são bem compostos, já não podemos dizer, para sermos francos, que o recheio tenha alcançado grande significado artístico, como apresentação das coisas e propósitos de propaganda. O espírito de síntese não se sublimou ainda"[5]. Para o crítico, o único material exposto no interior do Pavilhão do Brasil merecedor de elogios foi a Exposição de Arte Contemporânea, à qual fez referência como a oportunidade de ver de maneira rápida e cômoda reunidas obras de pintores e escultores brasileiros. Elogiou a escultura de Oliani, *Primeiras Uniões,* ao mesmo tempo em que apontou problemas no *Nu*, de Umberto Cozzo, afirmando ser ela a "peça que mais impressiona o público, mas não é

isenta de senões. É uma escultura superficial, não se pode tornear que não se encontre algo de incompleto e irreal naquela marmórea carne. A matéria é boa, o desenho é que é imperfeito"[6].

Foi à pintura que ele direcionou sua maior atenção, salientando os representantes da vertente impressionista como Vicente Leite, Paula Fonseca, Batista da Costa e Gastão Formenti, os quais, segundo o crítico, "fixaram tão bem e com tanto sentido plástico a paisagem brasileira"[7]. Citou Navarro da Costa com sua cena veneziana e afirmou existir uma "nota curiosa" no fato de "pintores de educação mais ou menos impressionista tentarem a pintura histórica"[8], como o caso de Visconti, Seelinger e Parreiras. Depois de fazer alusão aos trabalhos de Cadmo Fausto e Washt Rodrigues, segundo ele, expostos no Pavilhão dos Portugueses no Mundo, afirmou ser "notável este esforço dos artistas a darem expressão aos fatos do passado do seu país com uma técnica difusa, imprecisa e ingrata para tal gênero de composição. A linguagem é portanto ainda jovem. Há neles, contudo, a limpidez dos sonhos dos que são moços e querem colher ao solo pátrio a inspiração fugindo a temas como os de um Oscar Pereira da Silva, em *Sanção e Dalila*, ou dum Pedro Alexandrino, em *Copa*"[9]. Gusmão procurou valorizar a paisagem brasileira e o esforço dos artistas em mostrar o Brasil com temas nacionais, mesmo que não tenham encontrado uma linguagem adequada.

Os comentários mais entusiásticos, no entanto, dirigiam-se ao *Café*, apreciado como uma síntese da arte moderna brasileira. Segundo ele, "a mais pessoal composição exibida nesta galeria, a que oferece a nota mais moderna e característica da arte que do Brasil podia vir até nós. Quadro de difícil conquista, vai ganhando volume e sonoridade à medida que o vemos, como se a sua melodia fosse tocada em surdina, dando-lhe tom o mais severo da cor castanho-avermelhada do café. Este grão subjuga o homem, animaliza o trabalhador, torna-o monstruoso. Os rostos desvanecem-se, ficam somente os membros para a carga. E, como um símbolo, o capataz aponta autoritariamente"[10]. Ficava evidente que Gusmão já ouvira falar, ou já lera a respeito do *Café*, pois dizia estar sendo possível ver o quadro mais cedo do que supunham. Uma reprodução do quadro havia sido publicada em 15 de abril de 1940 na capa da revista *Sol Nascente*, ajudando a criar expectativas para a apreciação do quadro no original. Possivelmente, Gusmão havia lido as críticas escritas nos Estados Unidos, quando da premiação em Pittsburgh, afinal o artigo de Ribeiro, publicado em agosto, citava diversas passagens daquelas críticas. Além do que, Portugal, também esteve presente na Feira de Nova Iorque em 1939, tendo António Ferro como Comissário-Geral e muitos dos artistas "modernos" portugueses envolvidos naquela representação. Ainda é preciso lembrar que o contato entre brasileiros e portugueses não era raro naqueles tempos. Havia certo intercâmbio entre artistas brasileiros que freqüentavam as rodas portuguesas quando se encontravam na Europa desfrutando seus prêmios de viagem ou estavam em serviço, como Navarro da Costa, e alguns portugueses que visitavam ou até migravam para o Brasil, como o caso de Raul Lino, António Ferro e António Pedro. Assim, a fama e a polêmica que no Brasil

já se instaurara em torno do nome de Portinari não se apresentava como novidade em Portugal.

Mesmo se aceitando a intenção do Estado Novo brasileiro em produzir uma imagem de si, aberta e capaz de abarcar variadas correntes de pensamento, instaurou-se uma pergunta a qual se procurou responder ao longo das investigações que originaram a tese de doutoramento[11]. Se os modernos, sobretudo os intelectuais e os artistas, estavam bastante próximos à esfera do poder, como demonstra o episódio da construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde, por que deixaram que intelectuais e artistas vinculados à corrente tradicional/acadêmica tomassem para si o poder de decidir qual imagem de Brasil seria mostrada em Lisboa? Esta pergunta se apresenta como questão de abordagem delicada e uma resposta direta e única resultaria em simplificação pouco satisfatória.

---

[1] **O Pavilhão do Brasil** – Álbum comemorativo. Lisboa: Rotogravura, 1941, p.7.

[2] - O Pavilhão do Brasil na Exposição de Belém. **O Século**. 21 jul. 1940, p.1.

[3] - ACCIAIUOLI, Margarida. **Exposições do Estado Novo – 1934 – 1940**. Lisboa: Livros Horizonte, 1998. Ao estudar as exposições organizadas pelo Estado Novo português, a autora reserva ao Pavilhão do Brasil 5 das 123 páginas dedicadas ao estudo da Exposição do Mundo Português de 1940. Cinco imagens são incluídas, mostrando uma vista externa do Pavilhão, um aspecto do Stand de Arte no qual aparece o quadro de Portinari e três estudos de Roberto Lacombe para o interior do Pavilhão, com sugestões para a grande sala dos diversos estandes, o estande do Departamento de Turismo, que não foi realizado mas teve suas sugestões incluídas no estande do Departamento do Café, como demonstram as fotografias publicadas no Álbum do Pavilhão, e uma vista geral do Stand de Arte que será discutido neste trabalho.

[4] BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989, p.290.

[5] GUSMÃO, Adriano. A Arte na Exposição de Belém. **O Diabo**. Lisboa, 9 nov. 1940, p.5.

[6] Ibidem, p.5.

[7] Ibidem, p.5.

[8] Ibidem, p.5.

[9] Ibidem, p.5.

[10] Ibidem, p.5.

[11] LEHMKUHL, Luciene. *Entre a tradição e a modernidade – o "Café" e a imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português*. Programa de Pós-graduação em História - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, nov. 2002. Tese de Doutorado.

Artes do progresso:
uma história da visualidade da Exposição de Chicago de 1893

Jorge Nassar Fleury

Mestrando em História Social da Amazônia na Universidade Federal do Pará.

No verão de 1893, é feita a Exposição Universal de Chicago. O governador do Pará à época, Lauro Sodré, patrocinou a ida de alguns trabalhos desenvolvidos por figuras ilustres da capital que era a vitrine da borracha, Belém. O presente artigo vai comentar dois trabalhos que estavam baseados em cartografia e fotografia. Fazendo seu elo com técnica, conhecimento, tecnologia e modernidade.

Arte, progresso, exposições universais.

In the summer of 1893, it is occurring the Exposition of Chicago. The governor of Pará, at that time, Lauro Sodré, sponsored some illustrates peoples work about the capital Belém, the city window of the rubber. This present paper is discussing two works based on cartography and photography. Having the link made between technique, knowledge, technology and modern.

Art, progress, universal exposition.

Em 1893, Julio Siza (1841-1918), fotógrafo Português, recebe uma medalha de honra e um diploma do governo dos Estados Unidos pela sua série de fotografias que ilustravam as habitações, industrias e o povo da Guiana Inglesa. Em sua coleção figuravam varias raças e diferentes tipos do país. Apareciam de chineses a índios do leste, representando a classe operária importada; os negros exibiam o povo que foi tirado de suas terras para servir de escravos; a floresta savana e as tribos indígenas mostravam os nativos do país; ainda havia espaço para os colonizadores espanhóis, franceses, escoceses e ingleses. Siza mostrava as raças, climatologia, ambiente, dentre outras coisas do país em análise. Tendo Júlio nascido em 1841, em Braga, Portugal, começa a trabalhar como fotógrafo pela prima vez na cidade do Porto, com Henrique Nunes. Não tardou e foi para Lisboa incrementar seu trabalho com a arte fotográfica. Siza despende 12 anos de sua vida no Brasil, fazendo fotos na cidade de Belém. Lá abriu um estúdio chamado Photographia Amazônia, criando um acervo de imagens históricas importantes para a memória da cidade.

Durante as comemorações oficiais dos 400 anos de Descobrimento da América, Julio Siza recebe sua menção honrosa no verão de 1893 participando com sua mostra na Exposição Universal de Chicago[1]. Esta mostra, em uma área de 277 hectares, situada no Jackson Park, recebeu em seis meses 27 milhões de visitantes para observar o que era exposto em diversos pavilhões de vários países. Enquanto os países europeus exasperavam-se pela partilha da África e Ásia, os estadunidenses preocupavam-se com uma agressiva política exterior. Era a

realização de uma nação em plena Revolução Industrial, objetivando confirmar sua superioridade continental, principalmente para recuperar o prestígio da cidade sede após seu grande incêndio.

Nos dias 7, 8, 9 e 10 de outubro de 1871, os jornais do mundo se preocupavam com um aspecto em comum: o incêndio de Chicago[2]. Em 1870, possuindo uma população de cerca de 300 mil habitantes, esta cidade, situada no estado de Illinois, já era a principal fornecedora de cereais, gado e madeira. Motivo pelo qual prédios, casas e muitas ruas do local eram construídas quase inteiramente por este material. Em uma temporada anormalmente seca, ventos fortes e secos espalharam um fogo que havia iniciado em um estábulo. A zona sul da cidade ficou coberta em chamas, matando 300 pessoas e desabrigando 90 mil, quase um terço da população. Este incêndio deixou marcas profundas nesta população e uma espécie de mito do lugar[3]. A cidade, porém, foi rapidamente reconstruída[4], adotando vários planos para atrair arquitetos de renome do mundo inteiro bem como indústrias, firmas e migrantes de outras partes do país.

A *White City* se tornou o grande símbolo da *Beaux-Arts* dos Estados Unidos. Composta por um "paredão" branco de prédios monumentais, tornou-se a grande atração da exposição, influenciando os planos das cidades de Washington, Cleveland, São Francisco e a própria Chicago. Outra sensação foi a *Ferris Wheel*[5] (roda gigante) monumental que conseguia conduzir, ao mesmo tempo, dois mil passageiros atingindo uma altura de 80 metros. Ficaria atualmente, se não tivesse sido demolida, entre as 15 mais altas do mundo, sendo a que atinge a maior altura e alcança 160 metros, situada na China. Encontrava-se também exposto desde a Salsicha Vienense e de Frankfurt, que deu origem mais tarde ao famoso *hot dog*, até os vinhos do porto Kopke, um dos mais antigos da região, passando por varias obras de arte, literatura, planos urbanos, fotografias, edificações.

Em meio a isto tudo estava a comitiva brasileira em sua primeira representação internacional do governo republicano. Ladislau Netto (1828-1894)[6], diretor do Museu Nacional, foi nomeado vice-presidente desta comissão. Netto era um naturalista com idéias reformistas que pretendia modernizar o Museu Nacional desde 1860. Ao seu lado, estava o arquiteto brasileiro Francisco Marcelino de Souza Aguiar, responsável pela nossa representação, projetando o pavilhão que nos abrigou. Seguindo a tendência dos demais pavilhões, usando o mesmo revestimento em gesso branco, ergueu um edifício monumental e simétrico, em estilo eclético com fortes elementos clássicos. Seu exotismo ficou por conta dos pináculos de coroamento e de algumas bandeiras brasileiras estendidas pelas cúpulas, demonstrando certo orgulho nacional e espírito republicano.

O governador do Pará à época era Lauro Sodré[7] (1858-1944), um engenheiro militar que teve como mestre o maçom Benjamim Constant (1836-1891), o que o fez defender a causa da República e a doutrina positiva de Comte (1789-1857), que tem como eixo o progresso. Sendo um grande incentivador de estudos, artes e ciência, patrocinou a

ida de alguns trabalhos desenvolvidos por figuras ilustres da terra, da capital que era a vitrine da borracha. Estes trabalhos foram reconhecidos e publicados no livro com impressão pela *The Knickerbocker press* de Nova York, no ano da exposição, intitulado *The state of Pará, notes for the exposition of Chicago*. Este livro foi traduzido por José Coelho da Gama Abreu[8] (1832-1906), o Barão de Marajó, título que recebeu pelos bons serviços prestados à nação. Político, historiador e escritor brasileiro, Gama Abreu teve a maior parte de sua formação em Portugal, formando-se em filosofia e matemática pela Universidade de Coimbra. Como um grande cronista-viajante, ele percorreu vários lugares do mundo, observando, analisando e descrevendo-os[9].

O livro traduzido pelo barão possuía em sua lista de contribuintes: Ignácio Baptista de Moura, escrevendo sobre a história do Pará e também sobre as indústrias; Alexandre V. Tavares, relatando os tipos e formas de instrução pública; Pedro da Cunha, discursando a respeito das renovações públicas e comerciarias; Alberto Torrezão, argüindo sobre agricultura; Manoel Odorico Nina Ribeiro, comentando sobre as formas de comunicação e transportes representadas com fotos históricas e um projeto para a malha urbana de Belém feito por ele; e ainda uma rica divagação feita por Henrique Santa Rosa acerca da descrição física narrada a partir de um mapa cartográfico.

Se esta exposição se realizasse nos dias de hoje, provavelmente a comitiva que representaria o país teria um perfil um tanto diferente da que se apresentou à época. Iríamos observar a presença inconteste de artistas exibindo pinturas; músicas; danças típicas como o samba, carimbó, frevo e forró; mulatas exibindo seus corpos; bateria completa de escola de samba; índios; artesanato; caipirinhas de todos os sabores; e uma infinidade de elementos típicos e tradicionais e toda a etnicidade da cultura latina brasileira. Seria ressaltada a cultura miscigenada de nosso povo. Todavia, na Exposição Universal de Chicago de 1892, o Brasil queria levar e mostrar ao mundo os homens da ciência, o objetivo era mostrar a todos que em seu país também produziam o que estava sendo feito no restante do mundo, queriam mostrar a modernidade.

Nina Ribeiro começa seu artigo sobre meios de comunicação e transporte dialogando sobre os rios e sua navegabilidade. “Sobrevoando” o rio Amazonas, ele o compara ao Ganges, Eufrates e Nilo, comentando terem estes, pela iniciação dos meios de transporte a vapor, marcado seus primeiros dias de um futuro promissor. Nina teve que se retratar às antigas civilizações e seus rios que se tornaram mitos como na Índia o rio Ganges, na Mesopotâmia o Eufrates e no Egito o Nilo[10], para comparar suas bases comerciais primeiras ao estilo fluvial que assumia a região amazônica.

Manoel Odorico Nina Ribeiro exaltava a navegação gratuita do Amazonas. Exacerbava-se com a idéia do Amazonas ser o rio da bandeira de todas as nações, transportando variados produtos; com possibilidade da emancipação dos escravos; e com a pretensa ordem e o progresso na política constitucional como sendo a iniciação da grande civiliza-

ção amazônica. Alexander von Humboldt[11] (1769-1859), um cientista alemão que viajou a América Latina entre 1799 e 1804, ilustra quando diz que "é lá que, um dia, cedo ou tarde, se concentrará a civilização do globo"[12]

Ribeiro acreditava que esta interligação dos rios contribuía para fazer este misterioso El Dorado, uma região mais rica que a Ásia: também situada entre dois oceanos, a igual distância do Canadá, Europa central e sul da África. Por trás disso estaria a grande conexão entre os países através dos diversos rios da região. Com a Amazônia entre o Atlântico e o Pacífico, essa ligação se fazia magnífica. A Venezuela através do rio Negro; a Bolívia pelo Madeira; o Peru pelo Juruá, Purus e Javari; Nova Granada pelo Içá e Japurá; Equador através do Napo; Goiás pelo Tocantins; e Mato Grosso fazendo uso do Tapajós. Estava feita a grande teia de comunicação amazônica, exigindo cada vez mais dos portos com grandes movimentos e trânsito de mercadorias.

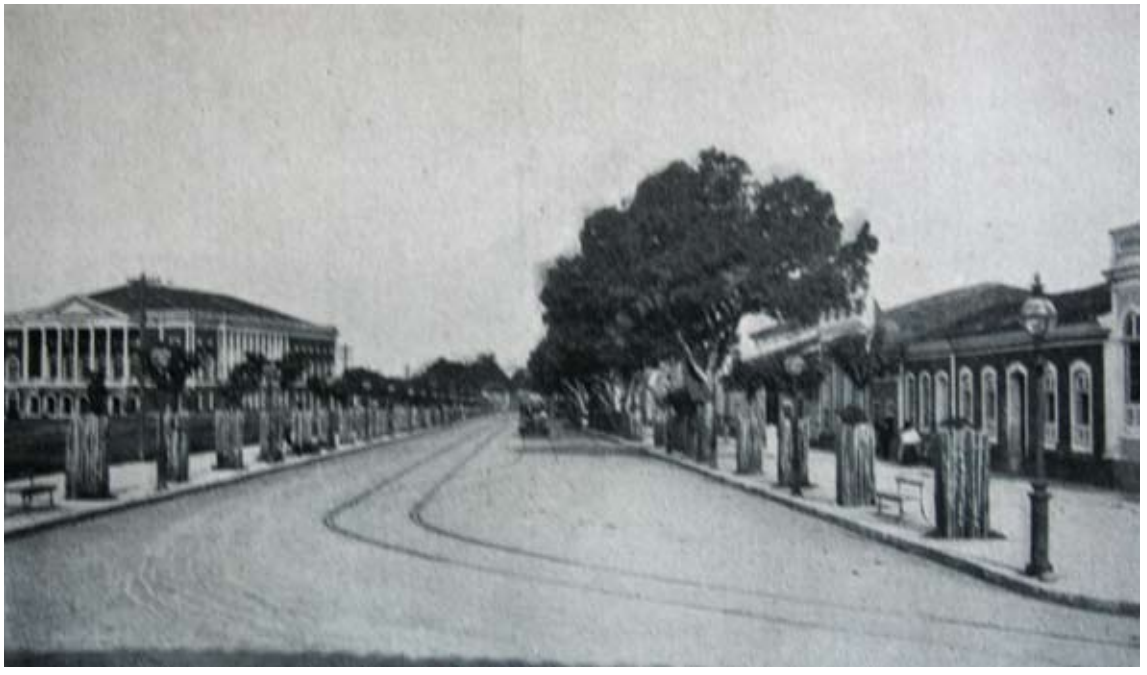
"O trabalho multiplica sua força sem fim", com esta passagem Nina faz a conexão do crescimento das cidades, principalmente Belém, com a necessidade de novos recursos para suprir a demanda (NINA RIBEIRO, 1893: 132). A Amazônia, na era das indústrias, não pôde escapar dos benefícios da ciência. Trabalho, capital, crédito, conveniência, troca, especulação, tudo isso se interpunha com a ciência em busca de uma saudável relação de produção. Eletricidade, navegação a vapor, liberdade e lei eram atuantes na transformação econômica dos grandes centros. Isso tudo se refletiu em possibilidades e acréscimos de tecnologias e meios de transportes. As ferrovias foram implantadas visando uma melhor exploração dos saudáveis centros. A locomotiva trás consigo regularidade, freqüência, rapidez e preços relativamente baixos. Neste contexto foi criada a ligação entre Belém e Bragança, o que ligava a capital ao nordeste do estado. A engenharia progrediu, fazendo uso do "discurso competente"[13], como se detivesse o poder do exercício deste progresso, sem necessitar do aval político, como diz Marilena Chauí (1941), historiadora da filosofia e professora de Filosofia Política da USP, "não exige uma submissão qualquer" (CHAUÍ, 1981: 13).

Era a Engenharia anunciando a civilização e o progresso, que pode ser constatado quando é feita a referência às fotografias da cidade produzidas na época como mostram as fotografias expostas. Estas eram tiradas de ângulos e iluminação que ressaltassem estas melhorias citadinas, mostrando, em diversos planos e enquadramentos os prédios públicos, ruas pavimentadas, linhas de bondes, porto e o bem pensado paisagismo e arborização, sempre se adequando ao clima. Era uma espécie de propaganda subliminar, onde o governo mostrava as fotos para fazer com que tanto os habitantes da cidade, como a população do resto do mundo, soubesse e apreciasse o que havia de belo em sua cidade, como bem evidencia a fotografia que segue abaixo, onde aparece o porto comercial ao fundo e todo um aparato para a recepção desta carga, na foto ainda aparecem as carruagens e os cavalos bem como a estrutura urbana já supra citada, exibindo a rua pavimentada e os trilhos da linha de bonde.

Vista do ponto comercial e do porto do Ver-o-peso em Belém.



Linha de bondes na Avenida da República, atual Av. Presidente Vargas, ao fundo o Teatro da Paz.



Mesmo quando eram produzidos mapas, como o levantado pelo próprio Nina Ribeiro, estes mostravam os avanços tecnológicos e prediais elaborados ou já projetados para a cidade. Nas fotos eram obtidos ângulos favoráveis aos elementos visíveis da cidade, como no caso de uma rua onde passa a linha de bonde e o Teatro ao fundo. Como explicita a fotografia a seguir, onde em planos diversos aparecem, em uma mesma imagem, a rua pavimentada, os trilhos do trem com seu visível ponto de fuga acompanhado pelas árvores e posteamento de iluminação pública. Ao lado direito margeando o passeio público está um bem definido corredor de casas em estilo europeu, do lado oposto, a praça com seu paisagismo recém implantado e ao fundo, em outro plano, o Teatro da Paz, um templo cultural.

Junto com os novos produtos vinham novos mercados; com estes, novas instalações; com estas, novas tecnologias; com toda essa somatória, um crescimento da região e das cidades e uma necessidade de planejá-la. Foi com esta intenção que Nina Ribeiro, que na época era Engenheiro da Câmara, fez um levantamento da cidade de Belém por ordem da Vereação do Quatriênio de 1883-1886. Neste trabalho, também presente na Exposição de Chicago e comentado em seu texto, encontramos elementos instituídos pela modernidade que se instalava, bem como elementos que vinham instaurados desde a época colonial. Percebemos em seu mapa, dessa herança colonial, uma valorização do espaço público com a presença de muitas praças. Algumas dessas que não mais existem e outras que nunca chegaram a ser implantadas. Nina também se preocupa em salientar os terrenos baixos e os altos, separando e definindo as áreas de várzea e terra firme, o que sempre foi uma constante no vale amazônico devido a sua uniformidade do relevo.

Nos mapas eram elucidadas as melhorias não percebidas aos meros transeuntes citadinos, ou não adequadamente percebidas por eles. Como revela a planta da cidade de Belém levantada por Nina Ribeiro a seguir, que mostra a complexidade e dimensão das linhas de bonde ou mesmo as benfeitorias subterrâneas, como esgotamento sanitário e rede de água. No mapa, podemos detectar a preocupação com o levantamento adequado da topografia da região, mostrando os terrenos altos e baixos, já com o pensamento no sistema de abastecimento da cidade. Na figura que segue Nina projeta várias e grandes praças onde se aplicaria muito verde, integrando um paisagismo aos ideais de boa impressão e divulgação da cidade.

Ainda no mapa percebemos, também, a marca da modernidade referida por Ribeiro em seu artigo exposto através das marcações da estrada de ferro para Bragança e nas linhas de bondes de bitola larga e estreita. Os trilhos intermunicipais saiam do grande centro da cidade e seguiam cruzando-a até a completa saída da mesma. Os bondes internos quase nunca coincidiam seu trajeto com os que tomavam o rumo nordeste do estado. Apesar da grande área que estes bondes não circulavam, eles englobavam muito bem as parcelas da cidade as quais se propunham rodar, principalmente as zonas portuárias e comerciarias, onde o tráfego era mais intenso.



Planta levantada por Manoel Odorico Nina Ribeiro, a pedido da Vereação do Quatriênio 1883-1886.

Os trabalhos expostos mostraram a importante situação da natureza e da modernidade que se instalou na região amazônica. Em um trabalho mútuo e se complementando, estes mapas e fotografias, que se fizeram presente em solo estadunidense, levaram consigo uma grandiosidade de informações que não conseguiriam ser exprimidas apenas através de relatos escritos. Imbuídos de técnicas cartográficas e fotográficas da época, os amazônidas expunham para o mundo o conhecimento, a tecnologia e a modernidade que se instalou no norte brasileiro em fins do século XIX. Fazendo uso de todo um repertório cognitivo da época, eles embarcaram rumo ao norte para mostrar ao mundo que também faziam e viviam como o resto do globo.

---

[1] Pode-se achar sobre este assunto uma grande variedade de literatura, BURG, David F. Chicago´s white city of 1893. Lexington: University press of Kentucky, 1976; KNIGHT, Leonard & Co. A guide to the Columbian world´s fair. Chicago: Knight Leonard & Co, 1893.

[2] Sobre este incêndio uma vastíssima literatura e relatos percorrem o mundo como em, KOGAN, Herman and Robert Cromie. The great fire: Chicago, 1871. New York: Putnam, 1971; MILLER, Ross. American apocalypse: the great fire and the myth of Chicago. Chicago: University of Chicago Press, 1990; Boston Fire Dept. Report of the chief to the officers of the Boston fire department, in relation to his trip to Chicago after its destruction by fire October 7, 8, and 9, 1871, Boston, 1871; KOGAN, Herman. The great fire: Chicago 1871. Ney York: Puntman, 1971; McKENNA, John J. Reminiscences of the Chicago fire on Sunday evening, October 9th 1871. Chicago: Clohesey & Co. Printers, 1933; GREELEY, Samuel S. Memories of the great Chicago fire of October, 1871. Chicago: s/n, 1904.

[3] Sobre a questão do mito ver em BOEHM, Lisa Krisoff. Popular culture and the enduring myth of Chicago, 1871-1968. London: Routledge, 2004.

[4] BAE, Youngsoo. Labor in retreat: class and community among the men´s clothing workers of Chicago, 1871-1929. Albany: State University of New York Press, 2001; GARB, Margaret. City of American dreams: a history of home ownership and housing reform in Chicago. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

[5] Existem artigos especificamente sobre a roda gigante, bem como fotos da mesma em FARRAH, Ibrahim. About the ferris wheel. In: Discussion of the introduction of the "Eastern aesthetic" and "oriental dance" to the American public at the World's Columbian Exposition of 1893 in Chicago. New York, 1993.

[6] Sobre Ladislau Netto existe uma confusão a respeito da data de seu nascimento aparecendo em diferentes bibliografias com duas possíveis datas como em, DUARTE, Abelardo. Ladislau-Netto, 1828-1894. Maceió: Imprensa Oficial, 1950; NETTO, Ladislao, 1838-1894**.** Le Muséum national de Rio-de-Janeiro et son influence sur les sciences naturelles au Brésil. Paris: C. Delagrave, 1889.

[7] Sobre Lauro Sodré ver em SODRÉ, Lauro. As industrias extrativas: a função do governo. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1901; SODRÉ, Lauro. Crenças e opiniões. Belém: Diário Oficial, 1896; SODRÉ, Lauro. Palavras e atos. Belém: Diário Oficial, 1896.

[8] Vasta bibliografia sobre Barão de Marajó pode ser encontrada como em, MARAJÓ, José Coelho da Gama Abreu, barão de. A Amazonia, as provincias do Pará e Amazonas, e o governo central do Brasil. Lisboa: Livraria Antiga e Moderna, 1883; GAMA ABREU, José Coelho de. As regiões amazonicas : estudos chorographicos dos estados do Gram Pará e Amazonas. Lisboa: Imprensa de Libanio da Silva, 1895.

[9] GAMA ABREU, José Coelho. Apontamentos de Viagem, 1874-1876. Lisboa: s/d.

10 Sobre estes rios vasta bibliografia pode ser consultada como, DARIAN, Steven G. The Ganges in myth and history. Honolulu: University press of Hawaii, 1978; ROY, Tribhuvan Nath. The Ganges civilization : a critical archaeological study of the painted grey ware and northern black polished ware periods of the Ganga plains of India. New Delhi: Ramanand Vidya Bhawan, 1983; ESPINOSA, Javier. Entre el Tigris y el Eufrates. Málaga: Centro Cultural de la Generación, 2004; MONTANARELLA, Silvio. Alla conquista del Nilo. Italia: Bernasconi, 1985.

[11] Sobre a vida e idéias de Humboldt bem como sobre sua viagem pela América Latina pode-se ver em, HELFERICH, Gerard. O cosmos de humboldt. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005; LÓPEZ SANCHEZ, José. Humboldt y su época, em homenaje al bicentenário de Alexandro de Humboldt. La Habana: Museo Histórico de las Ciências "Carlos J. Finlay", 1969.

[12] HUMBOLDT, Alecander von, in Nina Ribeiro, 1983, p. 130.

[13] Sobre "discurso competente" ver em, CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia, o discurso competente e outras falas. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas: 1965-77

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Mestre
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas aconteceram no Museu de Arte Contemporânea de Campinas de 1965 a 1977, sendo posteriormente retomados, em duas edições, nos anos 1980. Inicialmente realizados nos mesmos moldes de um salão tradicional foram, ao longo de suas edições, modificando seu caráter e sua estrutura. O certame pretendia, além de mostrar a produção de arte emergente naquela época, discutir como deveria ser organizado um Salão de Arte. Tais eventos, que no início obtiveram pequeno destaque, aos poucos se transformaram em acontecimentos de grande relevância, procurados por artistas do Brasil todo.

Podemos dividir as exposições em dois momentos: no primeiro, de 1965 a 1969, as obras eram inscritas nas categorias estéticas tradicionais. No segundo, houve uma grande preocupação dos organizadores da mostra em atualizá-la, assim como acontecia em exposições de mesmo caráter em outros locais do Brasil, como em São Paulo e Rio de Janeiro.

O estudo faz um levantamento da trajetória destas exposições, realizadas nos anos 1960 e 70, procurando dar ênfase às diretrizes que as nortearam e ao tipo de arte que abrigaram.

Salões de Arte, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Arte nos anos 1960-70.

The Campinas Contemporary Art Salons took place in the Campinas Contemporary Art Museum from 1965 to 1977, being afterwards resumed in two editions in the 1980s. Initially realized in the same moulds of a traditional salon, they gradually modified their character and structure in the course of its editions. Besides showing the emergent art production of that time, the initiative aimed at discussing how an Art Salon should be organized. Such events, which initially obtained little prominence, gradually became highly relevant happenings, attracting artists from all parts of Brazil.

We can divide the exhibitions into two moments: in the first, from 1965 to 1969, the artworks were inscribed in the traditional aesthetic categories. In the second, there was a great concern from the show's organizers in updating it, as it was happening in exhibitions of the same kind in other venues in Brazil, such as São Paulo e Rio de Janeiro.

The study surveys these exhibitions' trajectories, realized in the 1960s and 70s, highlighting the rules which guided them and the kind of art they sheltered.

Art Salons, Campinas Contemporary Art Museum, Art 1960s-70s.

Antecedentes dos SACCs: o grupo Vanguarda e a criação do MACC

Durante os anos 1950, na cidade de Campinas, ainda eram realizados os Salões de Belas Artes, com supremacia absoluta da arte acadêmica. Mas a "explosão" dos acontecimentos artísticos durante o final da década de 1940 e início da década de 1950, nos grandes centros brasileiros, como a criação de importantes museus de arte moderna (MAM-SP e MAM-RJ) e a realização das Bienais de São Paulo, foi aos poucos chegando às cidades do interior e provocando mudanças na maneira dos jovens artistas entenderem a arte de seu tempo, o que levou a uma ruptura tardia com o "academicismo".

Todavia, as origens do movimento de "renovação da arte" em Campinas surgiram basicamente na atuação de alguns artistas que tinham o desejo comum de romper com os padrões acadêmicos estabelecidos na cidade. À medida que aumentava o acesso à arte contemporânea, e o acontecimento da I Bienal foi decisivo, os artistas residentes em Campinas sentiram necessidade de desenvolver um trabalho mais consciente e começaram a buscar novas soluções plásticas.

Podemos citar a atuação de alguns artistas, entre os quais Thomaz Perina, que enquanto professor de uma escola de arte, começou a questionar sua teoria e seus métodos para ensinar. Suas idéias sobre a arte também influenciaram alguns alunos, que assumiram a necessidade de um novo processo criativo. Assim, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes e Francisco Biojone começam a colocar em dúvida suas paisagens, naturezas mortas e retratos.

Em 1957, Geraldo Jurgensen chegou do Rio de Janeiro, onde terminou o curso de Arquitetura, trazendo novas experiências de exposições de arte contemporânea. Uniu-se então aos artistas Perina, Mário Bueno e Enéas Dedecca. O grupo resolveu organizar uma exposição juntamente com os alunos de Perina. Raul Porto compareceu com alguns desenhos e foram ainda convidados dois artistas italianos, Edoardo Belgrado e Franco Sacchi, além de outros nomes: Geraldo Décourt (de São Paulo), Ermes de Bernardi, Mário Carneiro (do Rio) e Lélio Coluccini.

Isso deu origem, em 04 de setembro de 1957, à *I Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*, no saguão do Teatro Municipal. Assim, o espaço anteriormente reservado apenas para a arte tradicional começou a ceder lugar a uma arte menos usual na cidade. Após a mostra, os artistas passaram a se reunir e iniciaram, então, a luta por um objetivo: criar a consciência da arte contemporânea na cidade de Campinas. Se autodenominaram grupo Vanguarda[1] e organizaram a *II Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*, no andar térreo do Edifício Catedral. Com a participação do jornalista e poeta Alberto Amêndola Heinzl, redigiram um manifesto contendo os objetivos, princípios e estratégias do grupo, que foi publicado no *Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas*, em junho de 1958.

Essa vontade dos artistas campineiros de mostrar sua arte tornou-se uma necessidade ainda maior e um problema quando o Teatro Municipal da cidade foi fechado por período indeterminado. A galeria Aremar, pertencente a Raul Porto, era o único local em que o grupo ainda podia expor. Dessa forma, criar um local para exposições permanentes de arte contemporânea tornou-se o maior objetivo do grupo.

Observar o que ocorria no panorama artístico de São Paulo foi um fator decisivo para que a Secretaria da Educação e Cultura de Campinas apoiasse a idéia defendida pelo grupo Vanguarda: a criação de um museu.

Assim, em setembro de 1965, a prefeitura municipal criou o Museu de Arte Contemporânea de Campinas – José Pancetti (MACC) na Avenida da Saudade junto à Secretaria Municipal de Cultura. Somente após alguns anos, em 1976, o MACC recebeu um prédio que seria sua sede definitiva, onde se encontra atualmente, na Avenida Benjamin Constant, 1633.

No momento em que o MACC assume as atividades das artes plásticas locais, parece que, o grupo Vanguarda espontaneamente como surgiu, começa a se dispersar. Seus artistas, independentes, continuam a participar de mostras, salões e bienais.

Salões de Arte Contemporânea de Campinas: Um Panorama

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas (SACCs) aconteceram, quase todos os anos, de 1965 a 1977, com uma retomada nos anos 1980, quando foram realizadas duas mostras. O enfoque deste artigo são os Salões que aconteceram nas décadas de 1960 e 70, pois as edições dos anos 1980 não tiveram o mesmo caráter das anteriores.

O I Salão de Arte Contemporânea de Campinas ocorreu concomitante à criação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti" e a sua realização, bem como dos conseguintes salões, teve como objetivo iniciar o acervo do museu recém fundado.

Inicialmente realizados nos mesmos moldes de um salão tradicional, os SACCs foram, ao longo de suas realizações, modificando seu caráter e sua estrutura e chegaram a destacar-se em âmbito nacional, principalmente nos anos de 1974 e 75.

Podemos destacar seu caráter inovador para o interior do Estado de São Paulo, já que no eixo Rio – São Paulo já aconteciam importantes mostras ou eventos como as *Jovem Arte Contemporânea* (JAC) do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, os *Panoramas* do Museu de Arte Moderna de São Paulo e os *Domingos de Criação* no aterro do Flamengo (anos 1970 – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), entre outras. Podemos citar outras mostras de destaque em grandes centros no mesmo período, como os *Salões de Arte Moderna de Brasília*, a *Bienal da Bahia* e o *Salão da Bússola*.

Os Salões de Campinas eram promovidos pela Secretaria de Educação e Cultura, ou seja, apesar da participação de um júri competente, era uma mostra instituída pela prefeitura da cidade. Já no caso das JACs e dos *Domingos de Criação*, temos duas pessoas que foram fundamentais para as artes, em especial durante esses duas décadas – 1960-70, envolvidas na realização dos eventos: Walter Zanini e Frederico Morais respectivamente, o que não aconteceu em Campinas.

O que nos faz comparar os SACCs às citadas exposições é o fato de não pertencerem ao circuito das grandes mostras instituídas como as Bienais Internacionais de São Paulo ou os Salões de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, ainda, percebemos a participação dos mesmos artistas fundamentais e a revelação de outros.

Os SACCs aos poucos transformaram-se em acontecimentos de grande relevância, procurados por artistas do Brasil todo, não apenas aqueles que buscavam um reconhecimento, mas também por nomes de prestígio nas artes plásticas dos anos 1970, como Evandro Carlos Jardim, Mira Schendel, Antonio Henrique Amaral, entre outros.

Entretanto, em entrevista, a crítica de arte e historiadora Aracy Amaral traz à luz um importante dado: "(...) a participação desses artistas não se deve apenas à relevância do evento, mas ao fato de que em inúmeras edições foram oferecidos prêmios em dinheiro aos primeiros colocados. Isso era uma prática freqüente de instituições, o que fazia com que esses artistas enviassem seus trabalhos a Salões no Brasil inteiro"[2].

Todavia, o que nos permite afirmar com segurança que os SACCs consistiam em mostras nacionalmente reconhecidas é o grande número de inscrições de artistas encontradas na documentação histórica do MACC, provenientes dos mais diversos locais do país, que aumentavam substancialmente a cada ano.

Para cada mostra era formada uma comissão julgadora que selecionava e premiava os artistas. Os componentes dos júris dos SACCs, em sua maioria, eram críticos de arte e artistas de importante renome. A princípio os jurados eram responsáveis apenas pela seleção e premiação das obras, mas, a partir de 1971, começaram a discutir também a estrutura da exposição, o que acarretou, em 1974, 75 e 77, a total responsabilidade destes pela organização completa da mostra, desde sua idealização até a distribuição das obras pelo espaço expositivo.

A formação do júri modificou também a maneira como era realizada a premiação nos Salões. O número de artistas premiados diminuiu substancialmente no decorrer das realizações dos SACCs. Houve uma grande quantidade de artistas premiados nas primeiras mostras, além da atribuição de muitos prêmios por meio de empresas privadas, o que desapareceu definitivamente no V SACC (1969). Outra característica que diferenciou o citado salão foi o fim da distribuição de prêmios de caráter consagratório (prêmios honoríficos – medalhas de ouro, prata e bronze).

Ainda na mesma edição da mostra, os membros do júri, além de procurar levar ao público a arte mais atual daquela época, já pretendiam discutir como deveria ser realizado um Salão de Arte. Esse debate iniciou-se ao serem abolidas as divisões por categorias tradicionais da arte (desenho, gravura, pintura, escultura). Na apresentação do catálogo, Aracy Amaral levanta uma questão pertinente: qual o objetivo da realização de um salão, mais especificamente deste salão, no determinado período e na cidade de Campinas[3].

Esta preocupação, na tentativa de ser atual, prolongou-se então até a última mostra. Porém, mostrou-se mais efetiva nos SACCs de 1971, 74 e 75. Primeiro, em 1971, no VII SACC, a comissão julgadora do certame de então – formada por Frederico Moraes, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata, Márcio Sampaio, Waldemar Cordeiro e Wolfgang Pheiffer – se reuniu após sua tarefa para debater a exposição, tal como ela ali se encontrava.

Márcio Sampaio, no *Suplemento Literário*[4], afirma que os críticos chegaram a conclusões bastante interessantes e atuais. De acordo com documentos resgatados no arquivo do MACC, em resumo, foi sugerido que a Prefeitura de Campinas, pelo Departamento de Cultura, incumbiria o Museu de Arte Contemporânea de promover manifestações de Artes Visuais, durante os meses de setembro e outubro e com seis meses de preparação; essas manifestações seriam desenvolvidas em quatro setores, sob a direção de quatro comissários especialmente nomeados; cada comissário teria a liberdade de conceber e estruturar a forma de manifestação de seu setor, a qual seria precedida de um diagnóstico crítico e seguida de debates conclusivos; a cada comissário competiria, basicamente, formular o tema da manifestação em seu setor (podendo esse tema ser da atualidade ou retrospectivo) fazer convites nacionais que lhe parecessem convenientes e possíveis, dentro dos meios que lhe fossem fornecidos, selecionar, da maneira que melhor lhe aprouvesse, as obras que lhe fossem enviadas espontaneamente, e escolher os canais de divulgação e os locais de realização que lhe parecessem mais adequados ao tema escolhido; e a última etapa seria um seminário geral e interdisciplinar, com a participação de artistas, críticos, representantes das Universidades locais e de outras entidades culturais e artísticas e do público interessado; e, finalmente os resultados finais da manifestação seriam publicados em monografia.

As direções por que se enveredou a arte visual brasileira, a importância que teve esta mostra neste contexto e a sua condição de sétimo Salão, o que deu ao museu que o promoveu uma experiência já considerável e um papel cultural artisticamente importante no setor da criatividade nacional (inclusive porque reunia trabalhos de praticamente todo o país) foram razões que determinaram que a Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de Campinas sugerisse promover um debate entre os membros do júri, propondo-lhes a apresentação dessas sugestões que visavam a uma reformulação pertinente e eficaz da idéia e do fato dos Salões de Arte, no sentido de uma maior 'utilidade'

artística e cultural, com relação aos artistas e ao público. Mas as decisões do júri não foram retomadas no próximo ano.

Portanto, das soluções propostas pelo júri de 1971, chegou-se finalmente, em 1974, a sua primeira tentativa de atualização, quando o júri do momento decidiu fazê-la girar em torno de um tema e dividir a mostra entre artistas selecionados e artistas convidados, com o objetivo de trazer a Campinas diversos artistas de renome. Segundo Roberto Pontual, que integrou a comissão organizadora da mostra, o SACC foi reajustado em seus propósitos e regulamentos, através da proposta de uma comissão formada por ele, Márcio Sampaio e Olívio Tavares de Araújo[5].

E assim nasceu o IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas – *Desenho Brasileiro 74*, visto não apenas na cidade de origem, mas também no Rio de Janeiro e em Brasília. Além disso, podemos ainda destacar o caráter de abertura permanente que a realização deste Salão pretendia instaurar. *"O que fizemos foi apenas uma proposta para esse ano"*, salienta Roberto Pontual. *"E em nossa justificativa está explícito que, nos próximos salões, outras comissões, em função de seus momentos específicos, deverão apresentar outros projetos, mantendo o salão rigorosamente em dia com a arte"*.[6]

Deste modo, para a edição de 1975, o Salão abriu-se ainda mais radicalmente modificado. Se, em 1974, houvera a intenção de equilibrar o sistema tradicional do concurso com a necessidade de contar com artistas significativos através do convite direto, no *X SACC – Arte no Brasil: Documento/ Debate* – eliminou-se por completo o primeiro modo.

A comissão julgadora, formada por Aracy Amaral, Frederico Moraes e Aline Figueiredo, voltou-se apenas para o princípio do convite, escolhendo doze artistas brasileiros *"com obra em plena maturidade, obras que se caracterizassem pela atualidade no nosso contexto, uma abrangência em termos territoriais assim como a diversidade das tendências vigentes"*[7]. Os artistas convidados foram Mira Schendell, Rubem Valentim, Sérgio Camargo, João Câmara, Tomie Otake, Mário Bueno, Antonio Henrique Amaral, Franz Weissman, Amilcar de Castro, Humberto Espíndola, Nelson Leirner e Maria Leontina.

No entanto, o dado mais radical e importante deste Salão é que dele foi eliminada a presença direta, ou seja, física da obra. Ao invés de comparecer com duas ou três obras, cada artista encarregou-se de preparar uma documentação visual, em slides, capaz de indicar suas pretensões e os caminhos percorridos para pô-las em prática. Acompanhando a documentação visual, um texto depoimento, publicado em catálogo transferiu ao público o conhecimento da maneira pela qual o artista encara sua própria evolução, no contexto que o caracteriza. Durante três dias, 07, 08 e 09 de novembro de 1975, os doze artistas convidados debateram com o público suas obras mostradas em quarenta slides. Essa intensa vivência entre o público e os artistas, por três dias e entre os próprios convidados, é um fato importante para seu crescimento artístico.

Citando o crítico Roberto Pontual *"não é preciso dizer mais nada para comprovar a oportunidade e a utilidade de uma exposição como esta, que se mostrou suficientemente capaz de ousadia, com vistas a manter um mínimo de substância justificadora"*[8].

Como o Salão anterior, este teve uma grande importância e uma enorme divulgação, visto que existem críticas em inúmeros jornais e periódicos da época e, ademais, ele não permaneceu em Campinas, viajando para o Rio de Janeiro – *X SACC no MAM* , São Paulo – *X SACC na Pinacoteca do Estado* e Brasília – *X SACC em Brasília – Fundação Cultural do Distrito Federal* .

Considerações finais:

O Museu de Arte Contemporânea de Campinas foi um dos mais importantes museus do interior do Estado de São Paulo durante as décadas abordadas: 1960-70. Ainda durante essa época começaram a surgir outros museus de arte contemporânea e diversos salões no interior do Estado de São Paulo e em todo o país fora do eixo Rio - São Paulo, maior produtor e divulgador da arte de vanguarda até então[9].

No percurso, de 1965 a 1969, os Salões de Arte Contemporânea de Campinas foram sensíveis às produções de vanguarda dos artistas dos anos 1960. Porém, os trabalhos em geral pouco romperam com as formas estéticas tradicionais. Houve a aceitação de trabalhos que dialogavam com o momento artístico e histórico do período e a introdução de novas formas de expressão, como objetos artísticos e instalações ou ambientais.

O papel de um júri crítico, consciente e atuante durante o período foi de efetiva importância para o evento e possibilitou desdobramentos para as edições posteriores, como a discussão do papel de um Salão de Arte e como este deve ser realizado. Em um pequeno histórico traçado pudemos perceber a atuação de alguns dos críticos que foram fundamentais para que os SACCs tivessem um formato mais adequado ou abrigassem a arte que de fato estava sendo produzida no período. Entre eles: Mário Schenberg, José Geraldo Vieira, Sérgio Ferro, Walter Zanini, Frederico Morais, Aracy Amaral, Márcio Sampaio, Olívio Tavares de Araújo e Roberto Pontual.

A partir de 1970 houve um grande número de propostas efêmeras, ambientais e conceituais. A medida em que as obras mudavam seu caráter, os SACCs também se transformaram para poder abrigar o novo tipo de arte. Além disso, as edições do certame realizadas nos anos 1970 tiveram grande repercussão nacional, nos meios de comunicação do período. Os dois últimos SACCs promoveram o pensar histórico e crítico sobre a produção artística da época por meio dos debates e seminários.

Ainda destaco que a realização dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas teve fundamental relevância para a constituição do acervo do MACC. Os prêmios aquisição

são hoje um importante registro da produção do período, sem o acesso a eles seria impossível desenvolver esse trabalho. Desempenharam ainda um relevante papel aos artistas agraciados, já que contribuíram para revelar e muitas vezes solidificar suas carreiras.

---

[1] O Grupo Vanguarda 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.

[2] Entrevista realizada pela autora no dia 14/02/2007.

[3] AMARAL, Aracy. Apresentação. In: **V Salão de Arte Contemporânea de Campinas**. Campinas: MACC, 1969. Catálogo de exposição.

[4] ***Suplemento Literário,*** Belo Horizonte, 9 de outubro de 1971, p.4.

[5] ***Folha de São Paulo***, São Paulo, 27 de outubro de 1974.

[6] ***Veja***, São Paulo, 30 de outubro de 1974, p.27.

[7] Catálogo do X Salão de Arte Contemporânea de Campinas.

[8] ***Jornal do Brasil***, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1976.

[9] Ver LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

Nacional, regional, contemporâneo: um estudo de caso do Salão do Mar de Vitória

Samira Margotto

Mestre em História da Arte – ECA/USP
Gerente de Espaços Culturais – Secretaria de Cultura da Prefeitura de Vitória

Esta comunicação visa à apresentação e análise histórica do Salão do Mar do Espírito Santo, levando-se em conta as relações deste com os centros culturais de arte contemporânea.

Salões de arte contemporânea, centros culturais, periferias culturais

This paper makes an historical analysis of the Salão do Mar, the single competitive contemporary art exhibition in the State of Espírito Santo, Brazil. The main purpose is to show the relationships between the Salão and centers of contemporary art.

Contemporary art salons, cultural centers, cultural differences

> "— Com menos força, agarrando menos. Não te envolvas tanto.
> (..)
> Havia pois um pudor familiar evidente naquela frase quase técnica:
> — Não é correto tocares assim nas coisas. "[1]

Os salões foram, durante a história da arte moderna, o palco das revoluções, a arena das idéias estéticas. No Brasil dos anos 1930/1940, esses "certames" marcaram mudanças cruciais de paradigmas, desde o célebre Salão de 31, passando pelos salões paulistas que fizeram vir à tona toda uma geração de artistas advindos de camadas não privilegiadas da sociedade, até os grandes salões de arte internacional que são as bienais. Pode-se afirmar que a rotinização do modernismo se deu a partir desses núcleos, ainda hoje bastante frágeis, de legitimação.

Três momentos são fundamentais nesse processo: a Semana de Arte Moderna de 1922, o Salão de 1931 e, na passagem da década de 1940 para 1950, a fundação de museus de arte moderna e, posteriormente, das Bienais Internacionais de São Paulo, sendo que estes últimos acontecimentos é que podem ser tomados como os golpes finais na instituição acadêmica e na produção artística a ela interligada.

A partir dos anos de 1930 os modernistas alcançaram uma posição cada vez mais destacada. Além das encomendas oficiais aos artistas modernos, ocorreram outras alterações significativas no âmbito artístico no que diz respeito à questão institucional. Dentre outras, cabe destacar que, em 1940, o Ministério da Educação instituiu uma divisão moderna, com júris e salas próprias no Salão Nacional, e, alguns anos depois, criaram-se dois Salões: um moderno e outro dito "clássico" [2].

Se a questão dos salões já não é central para os pólos culturais mais tradicionais do País, tais como Rio e São Paulo, em vários Estados essas seleções ainda possuem uma função primordial, tanto como divulgadoras culturais, quanto como dispersoras das poéticas locais para um público mais amplo. É certo que há algum tempo ocorrem mapeamentos quase sistemáticos (tais como o do Itaú) das produções artísticas de toda a Federação, mas estes não substituem os salões. E ambos, salões e mapeamentos regionais, não deixam de repor questões como a do regionalismo e de um certo paternalismo dos centros para com as suas periferias.

Até há pouco tempo, o Salão do Mar, única mostra competitiva de arte contemporânea do Espírito Santo, era destinado apenas à produção local. A partir de sua 7ª edição, ele se tornou nacional: uma revisão do que poderia ser dito "produção local" dentro do universo da arte contemporânea.

Estudando os resultados do Salão do Mar, pode-se pensar, sem simplificações, no que significa "regional" para a arte contemporânea. No que significa, para a produção de um artista, formar-se e pertencer a um círculo cultural afastado dos grandes centros. Apontar apenas para as novas facilidades de acesso à informação, para a crítica aos localismos, para a universalidade da arte contemporânea, não dá conta de muitos dos problemas de divulgação/dispersão cultural do pólo para a periferia e vice-versa. Da mesma maneira que se sabe retórica paternalista e infrutífera qualquer tentativa de tutela ou de proteção do artista local. Questões em aberto que vieram à tona durante a experiência de nacionalização de um salão regional e que servem para problematizar a idéia de salões de arte contemporânea, em um país periférico que institui, também, suas periferias.

No Espírito Santo, antes do Salão do Mar, organizado pela Casa Porto das Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura, duas das iniciativas de realização de Salões de Arte foram particulares. Uma, em 1938, do pintor Oséas Leão, que concebeu o Salão de Artes Capixabas e, a outra do artista espanhol radicado em Vitória Roberto Newman, que criou o Museu de Arte Moderna do Espírito Santo em 1965 e promoveu três edições do Salão Nacional de Arte Moderna até o fechamento do MAM/ES em 1970. Além dessas, salões promovidos pelo poder público também ocorreram até a década de 1980. Essas ações efêmeras, anunciadas com entusiasmo e posteriormente esquecidas, foram construídas mais com o desejo de romper com o marasmo local, no calor da hora, do que com planejamento e recursos financeiros que garantissem sua continuidade.

A retomada dos salões de arte no Espírito Santo no final da década de 1990 pode ser pensada considerando a existência de um contexto artístico otimista no País –remanescente da década anterior –, que ainda reverberava no Estado e impulsionava o ambiente local das artes. A execução de uma mostra competitiva de arte não foi uma

ação isolada. Outro acontecimento de destaque foi a inauguração, em dezembro de 1998, do MAES – Museu de Arte do Espírito Santo, pelo governo do Estado.

O Salão Capixaba do Mar é produto de uma história que tem início em setembro de 1999, com o empréstimo da antiga sede da Capitania dos Portos para a Prefeitura, com o objetivo de realizar a exposição "Visão da Minha Vitória", em comemoração ao aniversário da cidade.

Após o empréstimo do prédio, a parceria foi se consolidando e, em fevereiro do ano seguinte, foi assinado um acordo em regime de comodato entre a Capitania dos Portos e a Prefeitura. Mesmo em um exame breve, os documentos oficiais revelam que os procedimentos que envolveram a cessão do imóvel e a criação do Salão não foram meramente institucionais. Nessa fase de consolidação e estreitamento de laços, a Capitania dos Portos é sempre referenciada direta ou indiretamente, informal ou oficialmente. Seu nome constava na logomarca da nova instituição – abaixo do nome Casa Porto das Artes Plásticas, escrito em itálico encontra-se "Antiga Capitania dos Portos". No texto da lei de criação, o artigo segundo diz que a "*Casa Porto tem por objeto promover e sediar eventos relacionados às artes plásticas, fomentando o desenvolvimento cultural e desenvolvendo a mentalidade marítima na comunidade*"[3]. A Casa Porto das Artes e, por conseguinte, o Salão Capixaba do Mar, nasceram impregnados do universo da Capitania dos Portos.

Por outro lado, se esse interesse tem algo de institucional, o fomento das artes plásticas da "comunidade capixaba" parece herdeiro daquela premissa do modernismo de que as artes – as artes plásticas, principalmente – tinham por função criar uma imagem do nacional, uma mitologia do ser brasileiro que veio a ser implementado por várias políticas nos anos 1930/1940. E essa grande mitologia incluía subdivisões regionais que procuravam demarcar, dentro deste "ser brasileiro", quais eram as características locais de cada Estado. Desde o século XIX, portanto, o Rio de Janeiro é nossa cidade-natureza, cartão postal desta brasilidade mestiça na qual se unem, em harmonia, a natureza e a civilização; São Paulo, a locomotiva modernista, veio a ser a capital do progresso deste país do futuro; Minas Gerais e os Estados do Nordeste também fixaram, via modernismo, micropolíticas identitárias, cada qual em busca de sua efígie. Para o Espírito Santo, tão próximo ao Rio, sobraram heróis ligados a outras localidades, como Araribóia, de Niterói, ou Anchieta, já tão paulista. A cidade-natureza Rio de Janeiro em miniatura, cidade presépio, com sua paisagem marinha, serviu, então, para dar feição à Vitória que se modernizava no início do século XX. Não à toa, pinturas de paisagem, da "natureza capixaba", de preferência de autoria de pintores locais, todavia laureados nos grandes centros, na Academia do Rio, foram as mais buscadas pelo mecenato público, durante décadas. A ligação do Salão capixaba à Capitania dos Portos e ao mar que lhe dá título deve-se, sem dúvida, a uma relação institucional, mas não deixa de demarcar, também, a imagem do Estado dentro da Federação.

Para Bourdieu, o discurso regionalista é performativo e pretende impor como legítima uma nova definição e fazer reconhecer a região contra a definição dominante, já reconhecida e legítima, que a ignora. No caso local, a efígie regional do Espírito Santo sempre tentou romper com a invisibilidade, forjada historicamente, do Estado que servia apenas de proteção selvagem contra invasores ao porto do Rio de Janeiro. Porém, a eficácia desse tipo de discurso encontra-se na possibilidade de trazer à tona aquilo que já estava de alguma forma presente:

> *(...) o poder quase mágico das palavras resulta do efeito que têm a objetivação e a oficialização do fato que a nomeação pública realiza à vista de todos, de subtrair do impensado e até mesmo ao impensável a particularidade que está na origem do particularismo.* [4]

Tal *"poder quase mágico"* instituiu um salão ligado à Capitania dos Portos, ao Estado marítimo por excelência, representado, assim, por paisagens. Quando o Salão abriu, em 13 de dezembro[5] de 1999, a concretização do empréstimo acontecera somente quatro meses antes, e havia apenas um ano que a Capitania deixara o prédio da Praça Manoel Silvino Monjardim. A criação do salão *"aconteceu quando surgiu a vontade do Capitão dos Portos do Espírito Santo, Nelson Lanza Pires de Oliveira, de abraçar a causa e o pensamento nas Artes Plásticas."* [6] Nos textos das autoridades apresentando o Salão, enquanto por parte da Prefeitura o evento é referenciado como resultado de uma parceria entre as instituições, na apresentação do Capitão de Mar-e-Guerra e Capitão dos Portos, o I Salão Capixaba do Mar é um presente da Capitania dos Portos do Espírito Santo para a cidade de Vitória.

> "Neste momento, a capitania dos Portos do Espírito Santo sente-se honrada em presentear a comunidade capixaba com o 1º Salão Capixaba do Mar, contribuindo assim com o processo cultural e com a revitalização do Centro da cidade de Vitória. A antiga sede da Capitania tem hoje o seu espaço aberto, para receber com nosso respeito e nossos cumprimentos, os artistas plásticos dos Estados do Espírito Santo e Minas Gerais." [7]

Os cumprimentos dirigidos aos artistas do Espírito Santo e Minas Gerais explicam-se porque as inscrições eram restritas aos artistas residentes nos dois Estados sob a jurisdição da Capitania dos Portos do Espírito Santo. O Salão do Mar poderia ter se convertido em um desses inúmeros "salões" que a Marinha promove pelo Brasil. Nesse primeiro Salão foram inscritas 224 (duzentas e vinte e quatro) obras e selecionadas 28 (vinte e oito). Uma sala especial exibia duas marinhas de José Pancetti (1902-1958).

Em sua segunda edição, o Salão consolidou-se como um dos mais importantes eventos para os artistas locais. Foram selecionados 25 (vinte e cinco) artistas e 53 (cinqüenta e três) obras. Por decisão da Comissão, o terceiro prêmio foi dividido entre 2 (dois) artistas.

Nesta edição, foi criado o prêmio de Júri Popular. O prêmio é conferido ao artista cuja obra receber maior número de votos dos visitantes, durante o período de funcionamento do Salão.

A terceira edição do Salão Capixaba do Mar selecionou 26 (vinte e seis) artistas com 49 (quarenta e nove) obras. Uma mesma obra recebeu o 3º prêmio e o de júri popular.

No 4º Salão do Mar foram selecionadas 19 (dezenove) obras de 13 (treze) artistas. No decorrer da mostra foi realizado um ciclo de palestras e debates, denominado “Arte em diálogo”.

O 5º Salão do Mar apresentou 70 (setenta) obras de 39 (trinta) artistas. A mostra despertou polêmica. A comissão de Seleção e Premiação, revendo os cânones da crítica especializada e do mercado de arte, concebeu também a montagem das obras como uma grande instalação. A ação foi uma forma de atentar para a ausência no regulamento de inscrição de uma cláusula que demarcasse que o Salão pretendia selecionar obras contemporâneas. As pinturas de marinha foram colocadas sobrepostas nas paredes de acesso ao Salão principal da mostra. No 6º Salão do Mar foram selecionados 15 (quinze) projetos. Artur Barrio participou como artista convidado. Foi publicada, no catálogo, a ata da Comissão de Seleção e Premiação, nela consta a solicitação do término da divisão hierárquica entre os premiados.

Muitas das alterações que foram realizadas a partir do 7º Salão do Mar já haviam sido apontadas de alguma maneira nas edições anteriores. A própria nacionalização do Salão, com o desejo de promover o intercâmbio, análise e confronto entre as linguagens contemporâneas e a reflexão sobre a produção cultural brasileira, já tinha sido ensaiada no I Salão de Arte de Vitória, que ocorreu entre 5 de setembro a 13 de outubro de 2002 – ainda que a participação dos outros Estados da Federação tenha sido pequena, predominando artistas de Minas Gerais e Espírito Santo. Foram selecionadas para a mostra 12 (doze) obras de Minas Gerais, 3 (três) da Bahia, 4 (quatro) do Rio de Janeiro, 3 (três) de São Paulo, 1 (uma) do Distrito Federal e 1 (uma) de Tocantins.

A arte contemporânea brasileira vem ganhando espaço, construindo percursos vários e inusitados, que põem em foco criticamente essa efígie nacionalista forjada pelo modernismo. Entretanto, em contraste com essa produção, temos uma imprecisa situação de mercado, ainda muito dependente dos mecanismos estatais – excluindo-se alguns poucos exemplos bem sucedidos nos centros urbanos maiores. Na ausência ou atuação parca de outras instâncias de apoio, a participação em salões de arte ainda é uma alternativa para que vários artistas brasileiros permaneçam produzindo e possam, assim, mostrar suas obras ao mercado mundial. Em face dessa situação, muitos salões de arte não hesitam em proteger seus artistas, sumetendo a arte às amarras do regionalismo. Intitulam-se nacionais e obedecem a uma equação pouco condizente com o título.

Apesar de ser um salão temático, estamos cada vez mais distantes das paisagens marinhas; nas obras selecionadas no 7º Salão do Mar, é evidente a complexidade das relações que permeiam a arte contemporânea. Imersas, nesta época tão pouco crítica, em uma individualidade precária e desagregada, as obras são elementos poéticos que propõem diálogos cada vez mais polifônicos, que incitam o espectador a investigar referências e a desconfiar do seu próprio juízo crítico. Extraindo subsídios da história (da arte, da arquitetura, da literatura), de outras disciplinas – especialmente das ciências humanas –, da tecnologia, dos vestígios dos produtos culturais, dos resíduos do cotidiano, de artefatos industriais ou tendo o corpo como referencial – como medida, como indício ou por intermédio de suas secreções, ou da possibilidade de interação com outros –, chamam a atenção para pormenores que fogem às lentes do senso comum.

O Salão do Mar, realizado desde 1999, pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Vitória, por intermédio da Casa Porto das Artes Plásticas, como se viu, foi por muito tempo a única mostra de artes plásticas competitiva do Espírito Santo, daí a importância do evento para o Estado. O 7º Salão abre-se a todos os artistas, independente de suas origens. Desde o processo de seleção até o de premiação, os membros das Comissões desconsideraram qualquer traço de regionalismo nas escolhas realizadas. O que norteou tal premissa foi atentar que, se o que se pretende é uma competição realmente justa, não é possível trabalhar com as amarras do paternalismo, ainda que a recepção crítica possa suscitar questionamentos. Para ampliar o foco da discussão da produção local, não podemos recair no protecionismo, algo que normalmente só rechaçamos quando dele somos excluídos. A não utilização de critérios geográficos, tanto na seleção quanto na premiação, constitui um certificado simbólico da necessidade de romper de forma lúcida com estas sujeições e introduzir novas diretrizes de atuação, mais efetivas que projetivas.

As alterações no regulamento foram fundamentais para que recebêssemos um número quase 4 vezes maior de inscrições que as edições anteriores. Artistas de 19 Estados brasileiros, concorreram nesta 7° edição do Salão. Dos 27 selecionados, um quarto são capixabas, número que atesta o excelente momento criativo local.

Ao descartar toda e qualquer estratégia dissimulada de oficializar uma produção como legítima, apenas para ganhar os aplausos do grupo em que estamos inseridos, deixamos de consolar com piedosas ilusões nossos pares. Também não nos poupamos de um embate real, com o qual poderemos evitar a estigmatização dessa produção e seu conseqüente confinamento a um mercado local com sua concorrência mais restrita.

A própria história da arte recente é testemunha de que um dos seus momentos mais fecundos foi o período das vanguardas históricas, quando, principalmente em Paris, artistas das mais diversas nacionalidades viviam e tinham como questão principal a produção artística. Ou, para retornar ao Brasil, podemos pensar no exemplo das

bienais, que desde os anos de 1950 abrem um leque de possibilidades novas pelo livre intercâmbio de idéias artísticas. É esta a nossa pretensão nesse novo caminho que foi aberto com a nacionalização do Salão do Mar: criar um percurso que não pretende ser o das respostas, mas o dos questionamentos.

---

[1] TAVARES, Gonçalo M.. **Jerusalém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.39.

[2] Apesar da criação, em 1940, da divisão moderna, o maior prêmio do Salão — a viagem ao estrangeiro — continuava a ser único. Os dois salões conferiam o prêmio de viagem ao país, enquanto, para o prêmio mais cobiçado, era confrontado o trabalho de um 'moderno' com o de um artista 'acadêmico'. No primeiro ano em que vigorou, a divisão moderna escolheu o nome de Pancetti e a acadêmica indicou o paisagista Vicente Leite, que acabou sendo o vencedor. Ver: ACQUARONE, Francisco. **História das artes plásticas no Brasil.** (atualizada por Leda Acquarone de Sá) Rio de Janeiro: Edição do atualizador, 1980, p. 228.

[3] Lei municipal 5162.

[4] BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: **O poder simbólico.** Lisboa: DIFEL, s/d., p. 117.

[5] Dia 13 de dezembro é o Dia do Marinheiro. Nesse dia, nasceu Joaquim Marques Barbosa (1807-1897), o almirante Tamandaré, patrono da Marinha de Guerra do Brasil.

[6] Ver: http://www.vitoria.es.gov.br/secretarias/cultura/casaportoeventos.htm

[7] OLIVEIRA, Nelson Lanza Pires de. (Capitão de Mar e Guerra, Capitão dos Portos) Catálogo do 1º Salão Capixaba do Mar. Vitória: Secretaria de Cultura/PMV, 13/12/1999 – 30/01/2000, s/p.

Os artistas plásticos e o "Mês das Crianças e dos Loucos": reconstituição da exposição paulista de 1933.

Raquel Carneiro Amin

Mestranda, bolsista FAPESP.
Instituto de Artes, Unicamp.

Ecoando um movimento internacional das primeiras décadas do século XX, no Brasil também presenciamos o crescente interesse pela expressão espontânea e original da alteridade em artistas mobilizados pelas rupturas plásticas desencadeadas por movimentos artísticos do pós-impressionismo iniciado no começo do século XX. Assim, esta pesquisa busca explorar o evento intitulado: "Mês das crianças e dos loucos" – exposição inaugurada em 28 de agosto de 1933, em São Paulo, organizada por Flávio de Carvalho e Osório César no Clube dos Artistas Modernos (CAM); composto por uma série de conferências e debates relacionados ao assunto, com a participação de artistas, médicos e intelectuais da época.

Modernismo brasileiro; Doença Mental; Desenho Infantil.

Resounding an international movement of the first decades do the XX century, in Brazil we also witnessed the growing interest for the original and spontaneous expression of the alterity in artists mobilized by plastic ruptures unleashed by artistic movements of the post-impressionism initialized at the beginning of the XX century. In such case, this research investigates the entitled event: "Month of the madmen and the children" – an exposition opened at august 28th, 1933, in São Paulo, organized by Flávio de Carvalho and Osório at the Clube dos Artistas Modernos; compound by a series of conferences and debates related to the subject, with the participation of artists, doctors and intellectuals of the period.

Brazilian Modernism, Mental Illness, Children's Drawings.

Introdução

O início do século XX testemunhou o crescente interesse pela expressão espontânea e original da alteridade em artistas mobilizados pelas rupturas plásticas desencadeadas por movimentos artísticos do pós-impressionismo. De um lado, muitos artistas na Europa a partir de Cézanne passaram a negar a norma acadêmica e buscar novas fontes de imagem e grafismo nas bordas da cultura. De outro, perceberam nos desenhos das crianças e de doentes mentais uma fonte imagética até então inexplorada.

Entraram na mira dos artistas produções consideradas menores, como o artesanato, o folclore, o desenho infantil, a produção dos ditos povos primitivos, dos doentes mentais – alguns dos quais seriam considerados como Arte Bruta por Dubuffet. Artistas expressionistas, alguns surrealistas e futuristas russos passaram a organizar acervos de produção artística infantil, reunindo também desenhos que eles próprios produziram quando crianças. Ao articularem a sua produção com imagens realizadas na sua própria infância ou por outras crianças,

efetivaram um processo de auto-conhecimento, de enfrentamento das imagens internas e da realidade externa, buscando criatividade e flexibilidade, com o objetivo de configurarem espontaneamente tudo o que tocassem. Alguns artistas que foram internados em hospitais psiquiátricos durante a 1ª Guerra Mundial tiveram contato direto com a expressão de pacientes internados, travando contato com as imagens do inconsciente. Resultaram deste movimento publicações sobre arte infantil e de pacientes psiquiátricos, bem como exposições da produção plástica de ambos os grupos.

Este movimento europeu repercutiu no Brasil. Os anos 1920 e 1930 no Brasil são marcados por rupturas, nos quais os

> movimentos sociais, políticos e culturais refletem as mudanças da política internacional e as vanguardas européias. Trata-se de um período de inquietação também marcado por idéias reformistas que alcançam o domínio das artes, culminando com o Modernismo artístico e literário (FERRAZ, 1998, p. 35).

Nesse clima, segundo a mesma autora, ocorre a conexão entre arte e psicologia com o sistema cultural, pedagógico e científico: cresce o interesse pelo domínio do psicológico por parte de artistas, literatos, críticos de arte e educadores[1]. Tal movimento é precisamente o que vivenciamos com a consolidação de espaços de produção plástica expressiva de crianças e ateliês de Arte em hospitais psiquiátricos.

Exemplos deste movimento revelam-se em três manifestações significativas do período: 1) o trabalho do médico Osório Cesar que passou a analisar sistematicamente o trabalho plástico de pacientes internados no Hospital do Juqueri – a reunião de seus conhecimentos artísticos e científicos a respeito deste tema, fez com que suas publicações se prolongassem para os anos seguintes. 2) os chamados Parques Infantis do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, dedicados aos filhos do operariado paulistano, dos quais Mário de Andrade foi um dos idealizadores e seu primeiro diretor. 3) o trabalho de Anita Malftatti, como professora de arte na Escola Americana Mackenzie, que se preocupou com os trabalhos plásticos de crianças e jovens quando isso não acontecia, desenvolvendo um trabalho pioneiro: promovia-lhes liberdade criativa, estimulando-os a aprender a partir do que realizavam.

Todo esse movimento brasileiro ecoa os pressupostos de Prinzhorn (1995, p. 266), para quem “é essencial a toda arte buscar ressonância em outros homens, para ser compreendido como se pretende” [2]. A certeza de tal ressonância dá suporte para todo artista e nutre o seu impulso criativo. Da mesma forma, remete aos pontos de vista de Kandinsky (1996, p. 157), para quem “o artista que se assemelha bastante à criança durante toda a sua vida é frequentemente mais apto que ninguém para perceber a ressonância interior das coisas”.

Era época de demolir antigos paradigmas, construir novos valores, olhares e produções rompantes com os moldes culturais tradicionais, em busca de uma identidade nacional criativa. É precisamente nesse novo campo de experimentação, descobertas e necessidades que surge a necessidade de um diálogo maior e mais incisivo no Brasil, materializado pelo "Mês das Crianças e dos Loucos" – exposição inaugurada em 28 de agosto de 1933, em São Paulo, organizada por Flávio de Carvalho e Osório Cesar no Clube dos Artistas Modernos (CAM).[3] O evento foi composto por uma série de conferências relacionadas ao assunto, finalizadas por debates acalorados, contando com a participação de artistas, médicos e intelectuais da época. Nas palavras de Ferraz (1998, p. 43) "a mostra foi inaugurada em fins de agosto e permaneceu aberta à visitação pública durante um mês inteiro".

A reconstituição do evento, dentro de um estudo sobre os seus significados para o cenário cultural da época, contribui para a compreensão dos pontos comuns vislumbrados por profissionais de saúde e artistas entre as produções da infância e dos doentes mentais, como a pureza, a espontaneidade, a liberação da crítica, a expressão profunda que acessa o inconsciente. Discute com maior ênfase o interesse dos artistas plásticos pela produção da criança, de um lado, e do louco, de outro, que este evento reúne sob o mesmo teto. Ambicionamos verificar qual foi a repercussão cultural na própria cidade de São Paulo, a partir da recepção da crítica de arte e da população naquela época.

Este estudo, em andamento, se apóia em metodologia documental para desenhar a estrutura do evento (como foi organizado o mês, o design da curadoria, a repercussão na mídia, quais acervos foram expostos, e quem dele participou). Nessa direção, surgem alguns temas importantes para a elaboração da pesquisa, seja na efetivação dos trabalhos participantes da mostra, os princípios norteadores de sua execução, o meio social – enfim, a paisagem singular que se instalava naquele determinado momento, devido ao percurso dos acontecimentos no Brasil e no mundo.

A recuperação do "Mês das Crianças e dos Loucos"

Para realizar a reconstituição do "Mês das Crianças e dos Loucos" realizou-se uma pesquisa bibliográfica e uma pesquisa documental (busca de artigos de jornais, revistas, catálogos, cartazes, cartas, fotografias, e a fala da crítica que tratou do assunto na época), que gerou a coleta de muitas reportagens. Até o momento, não obtivemos nenhum catálogo contendo listagem de obras, ou texto das conferências. Leite afirma que "nunca foi editado o conjunto das palestras como programado – a edição seria ilustrada com os desenhos da mostra – nem todas se realizaram". (1994, p. 44)

O "Mês das Crianças e dos Loucos"

Vivia-se uma época em que escritores, artistas, críticos de arte e psicanalistas estavam

Correio de São Paulo
7 setembro de 1933 página 6.



6

A curiosa exposição de trabalhos artisticos de loucos e crianças no Clube dos Artistas Modernos

"Parece que a criança livremente impulsionando seu lapis desdobra toda a tragedia da vida e do mundo, todos os cataclysmas da alma e do pensamento", falou o sr. Flavio de Carvalho em entrevista ao "Correio de S. Paulo"

"CLICHE" DUM DESENHO DE LOUCO DO JUQUERY, FORNECIDO A' EXPOSIÇÃO, PELO DR. PACHECO E SILVA

Como já é do conhecimento publico, o Clube dos Artistas Modernos organisou uma série de conferencias a cargo de varios dos mais conhecidos entre os nossos medicos e psychiatras, e tratando sobre assumpto ainda não suficiente estudado, tal seja o estudo comparativo dos desenhos de alienados, artistas modernos e crianças.

O interesse, despertado pelas varias palestras ja realisadas naquella agremiação fez prever para as outras ainda maior curiosidade, pois muito disso a culpa do dr. Pedro de Alcantara P... Guerner, José Kilias, Durval Marcondes e Pacheco e Silva. E como a proxima está a cargo do dr. Pedro de Alcantara, procuramol-o, mas o distincto facultativo achava-se atarefadissimo, escusou-se gentilmente, indicando-nos para o que queriamos, o "pae do ideia". E este não podia ser outro senão Flavio de Carvalho, o dinamico organisador da victoriosa e revolucionaria sociedade. Humanos para a séde do Clube dos Artistas Modernos, onde sabiamos encontral-o.

Lá vimos primeiramente a sala das conferencias, penosa de descrever-se porque tudo nella é inedito e original. Nos andares de cima, artistas, separados por paredes de madeira estão alojados como abelhas em celulas. Paulo Rizzi lavava as mãos numa pia. Olhamos o cartão do expediente e o letreiro pregado á porta: "não empregue bitter a nicotina". Batemos. Lá de dentro uma voz rouca convidou-nos logo a entrar. Dissemos que queriamos uma entrevista sobre a arte dos loucos. E, por via das duvidas, acrescentamos:

— Dr., estamos de juizo perfeito...

Flavio de Carvalho dá idéa de um homem que nada longe. Acreditamos que elle falava uma cousa e pensava outra, isto sem prejuizo da sua sinceridade. E' um incontentado, um cerebro, em continuas experiencias. E por isso mesmo, um louco.

O seu todo massudo de proporções russo está em antagonismo com a finheza do traço e com seus motivos intellectuaes.

Atendendo-nos o idealisador da exposição, respondeu nossas perguntas dizendo o seguinte:

OS DESENHOS DAS CRIANÇAS E DOS LOUCOS TEM GRANDE IMPORTANCIA PSYCHOLOGICA

"A exposição de desenhos de alienados e crianças no Clube dos Artistas Modernos é mais importante do que parece a primeira vista porque traz aos olhos do publico uma série de problemas que elle não está acostumado a encarar. T-mos a tendencia de acceitar os desenhos de crianças como uma manifestação sem importancia que nada encerra além de uma phantasia que deve ser corrigida e polida pelos professores. Erro grosseiro, naturalmente. Os desenhos de crianças nos ensinam muita cousa. Quando fôra da influencia do professor esses desenhos têm sabor de todo uma importancia psychologica, porque elles são uma forma de associação livre de ideas, trazem á tona a sequencia de factos anteriores, as formas de uma evolução longinqua, alguns delles deixam monstros curiosos. mos, e outro um panorama das especies. Parece que a criança livremente impulsionando o seu lapis desdobra toda a tragedia da vida e do mundo, todos os cataclismas da alma e do pensamento. Ella vê a dolorosa caricatura de tudo e dramatiza numa simplicidade de fórmas e de cores que faz inveja aos grandes artistas. Muito grande artista gostaria de assignar os quadros simplesmos das crianças pois estes contêm uma inventividade, que na maioria dos casos um criador de artista não pode imitar porque o grande artista já está embebetecido pela pedagogia da civilisação. Os verdadeiramente, grandes artistas se parecem com as crianças nas suas invenções, possuem uma espontaneidade inconsciente em fórma e forma sem a preoccupação dos "truks" dos prestigitadores das escolas de bellas artes.

A função dos professores de desenhos e de escolas de bellas artes tem sido quasi sempre a de abafar ou de matar qualquer surto de criatividade, que apparece na phantasia da criança, individuos quasi sempre, medrosos vêm professores gostam de impor á criança a sua personalidade gasta e remendada."

voltados para "estudos e considerações sobre a relação do mundo psicológico e artístico" (FERRAZ, 1998, p. 45). Em entrevista ao jornal *Correio de São Paulo*, no dia 7 de setembro de 1933, Flávio de Carvalho comenta:

> a exposição de desenhos de alienados e crianças no Clube dos Artistas Modernos é mais importante do que parece a primeira vista porque traz aos olhos do publico uma série de problemas que elle não está acostumado a encarar.[4]

O evento consolidava o rompimento com velhos paradigmas e dogmas de arte acadêmicos, dando forma à busca, divulgação e acolhimento por propostas realizadas espontaneamente. Nos dizeres de Flávio de Carvalho (RUMO, ago. 1933, p. 16) era preciso passar a lidar com propostas feitas pura e simplesmente "com o intuito de brincar, de se divertir […] sem preparação anterior, sem preocupação de copiar um modelo, sem cogitação de beleza são documentos de como a creança vê o mundo, daquillo que para ella é essencial e daquillo que ella considera accesorio". Somente ver o mundo com outros olhos, sem regras ou proibições, sem castrações e ansiedade, com olhos inocentes, olhos de crianças...

Ao responder sobre aos questionamentos do público com relação ao evento, Flávio de Carvalho não deixava escapar a importância da reunião e apresentação ao público de tais trabalhos, e também a sua real natureza expressiva. A respeito da produção plástica feita pela criança, ele comenta:

> os desenhos das crianças, quando não são estupidamente controlados pelos professores, têm uma importância que ainda não aprehendemos bem. [...] esses desenhos têm antes de tudo profunda importancia psychologica, porque elles são uma fórma de associação livre de idéias, trazendo á tona a sequencia de fatos ancestrais as formas de uma evolução longinqua, alguns delles realizando uma coisa como um panorama das espécies. Parece que a criança, impulsionando livremente o lapis, desdobra toda a tragedia da vida e do mundo, todos os cataclismas da alma e do pensamento. Ella vê a dolorosa caricatura de tudo e dramatiza numa simplicidade de fórmas e de cores que faz inveja aos grandes artistas (RUMO, set/out. 1933, p. 29).

Já em 1939, em artigo intitulado "Recordações do Clube dos Artistas Modernos", presente na *Revista Anual do Salão de Maio*, Flávio de Carvalho recorda sobre os objetivos do "Mês das Crianças e dos Loucos":

> o certamen visava focalizar a importância psicológica e filosófica da arte do louco e das creanças, e mostrar o êrro cometido por professores, imbuídos de rotina e ritual, quando corrigem os desenhos de creanças e os adaptam às suas rotinas (CARVALHO, 1939, p.38).

Na atmosfera cultural do período, é claro o intuito e a necessidade da realização de tal acontecimento: o estabelecimento de um diálogo franco e direto com os trabalhos plásticos – espontâneos e desinteressados pelas normas acadêmicas – expostos durante o evento e suas relações com o artista e a arte moderna, decorrente de um caminho iniciado há tempos em outros países, por artistas e intelectuais.

Realização e Programa do Mês

O "Mês das Crianças e dos Loucos" constituiu-se de uma exposição de desenhos, pinturas e esculturas dos internos do Hospital do Juqueri, selecionados e organizados por Osório Cesar, e de trabalhos de arte infantil advindos de escolas públicas da cidade de São Paulo. Paralelamente, foi composto por uma série de conferências relacionadas ao assunto ministradas por especialistas – vultos de maior projeção no cenário da época – assistidos por um público constituído por artistas, médicos e intelectuais, interessados no assunto.

No total foram 10 conferências planejadas para o "Mês das Crianças e dos Loucos":[5]

- "Estudo comparativo entre a arte de vanguarda e a arte dos alienados", – Dr. Osório Cesar – dia 30 de agosto de 1933;

- "Interpretação de desenhos de crianças", – Dr. Pedro de Alcântara Machado – dia 13 de setembro de 1933;

- "Psychanalises dos desenhos dos psycophatas", – Dr. Durval Marcondes – 19 de setembro de 1933;

- "O louco sob o ponto de vista da psychologia geral", – Dr. Fausto Guerner – 26 de setembro e 10 de outubro de 1933;

- "A arte e a psychiatria através dos tempos" – Dr. Pacheco e Silva – dia 26 de setembro de 1933;

- "Marcel Proust literariamente e psychanaliticamente"; – Dr. Neves Manta – dia 3 de outubro de 1933;

- "O valor negativo da psychopatologia na critica de arte", – Dr. Plínio Balmaceda Cardoso – dia 17 de outubro de 1933;

- "A musica nos alienados" – Sr. José Kliass – dia 17 de outubro de 1933;

- Dr. Raul Malta com apresentação sobre assunto ligado ao evento – não foi citada em nenhuma das fontes a data que seria proferida.

- "A noite dos poetas loucos", com poemas sendo recitados por Maria Paula – também não foi citada em nenhuma das fontes a data da realização da palestra.

Folha da Manhã
27 setembro página 4.

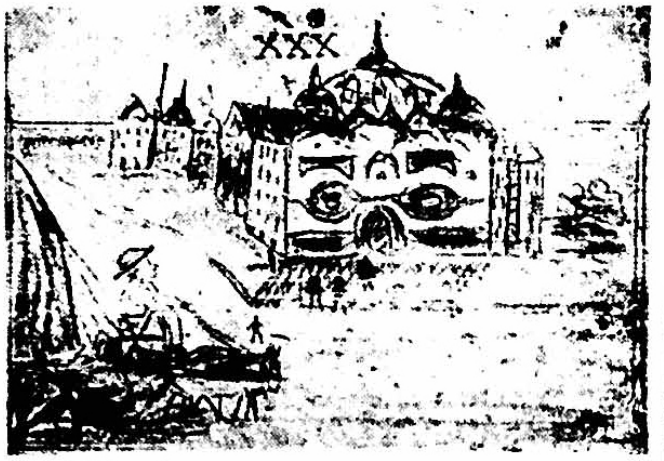
A PSYCHANALYSE DOS DESENHOS DOS DOENTES MENTAES

O dr. Durval Marcondes fala á "Folha da Noite" em torno da sua conferencia desta noite no Clube dos Artistas Modernos

O dr. Durval Marcondes, um dos mais conhecidos psychanalystas brasileiros, fará hoje, ás 22 horas, no Clube dos Artistas Modernos, uma conferencia que promette ser curiosissima, em proseguimento do "Mez dos loucos e das crianças" promovido por aquelle clube. O thema a que está subordinada essa palestra, que será illustrada com projecções de desenhos de loucos, é este: "A psychanalyse dos desenhos dos doentes mentaes".

A "Folha da Noite" procurou ouvir o dr. Durval Marcondes sobre o que será a sua conferencia, que está despertando grande curiosidade nos meios artisticos e intellectuaes:

— "Os estreitos limites de uma conferencia — disse-nos o dr. Durval Marcondes — não me permittirão uma analyse demorada de desenhos de psychopathas, como exigiria o interessante material que tenho á disposição. Por isso cingir-me-ei principalmente a considerações de ordem geral, completando-as, ao fim, com um exemplo illustrativo. Com esse espirito, salientarei, na minha palestra, o conceito unitario que a psychanalyse permittiu formar do conjunto psychico dos individuos normaes e dos psychopathas, e estabelecerei os principaes caracteres communs á actividade artistica e á elaboração dos symptomas mentaes. Estudarei depois o meio de expressão mais typicamente inconsciente, o symbolo, que proporciona uma visão mais profunda de arte pathologica. Mostrarei principalmente seu caracter universal e regressivo, discutindo resumidamente a debatida questão de sua origem. Isso tudo permittirá á bôa comprehensão do exemplo com que fecharei minha dissertação.



A "Cathedral dos assombros", desenho que illustrará a conferencia

Algumas participações, de fato, nunca se confirmaram. Além disso, intencionava-se publicar as conferências apresentadas durante o evento junto de "uma bonita edição ilustrada com desenhos de loucos e de crianças", porém, segundo a revista *Rumo* (set/out 1933), tal feito nunca foi concretizado.

Folha da Noite
19 setetembro de 1933
página 8.



A ARTE E A PSYCHIATRIA ATRAVÉS DOS TEMPOS

O dr. A. C. Pacheco e Silva falou hontem, á noite, no Clube dos Artistas Modernos

AO ALTO, A ASSISTENCIA, E, AO LADO, O CONFERENCIANTE AO LER O SEU TRABALHO

A NOVA ORTHOGRAPHIA

As conferências que obtiveram maior destaque pela imprensa foram as de Dr. Osório Cesar, Dr. Pedro de Alcântara Machado e a ministrada pelo Dr. Pacheco e Silva.

A conferência do Dr. Osório Cesar foi a primeira a ser proferida; ele dissertou sobre os pontos em comum entre a arte dos alienados e do artista moderno. Em síntese, em entrevista à Folha da Noite, disse que:

> como a arte dos alienados que é cheia de monstruosidades, de aberrações de fantasias, mas que são um livro aberto que revela ao psychiatra arguto factos passados na vida do doente, a arte dos vanguardistas tambem nos mostra, graças ás fantasias dos artistas, os impulsos freudianos inconfessaveis sob apparencias permitidas, que ellas mascaram com exagero de proporções e deformações grotescas (FOLHA DA NOITE, ago. 1933, p. 1).

O conferencista alegava a questão de o assunto ser ainda pouco estudado entre os estudiosos brasileiros e como o Mês é de grande importância para que o tema seja apresentado e discutido por "outros especialistas dessas questões".

Já a conferência do Dr. Pedro de Alcântara Machado comentou sobre a história do ensino do desenho, passando por estudiosos e sua tentativas, seguindo depois por uma análise dos desenhos infantis e seu desenvolvimento; baseado em projeções de desenhos de crianças feitos nas paredes. Apresentou também saídas pertinentes ao ensino de desenho para a criança – que, todavia não havia sido verificado experimentalmente – defendendo ainda que este devesse ser ensinado apenas "como recurso de expressão equivalente á linguagem escripta" (FOLHA DA NOITE, set. 1933, p. 5). No ponto de vista de Toledo (1994, p. 163) "embora analisando o

problema sob um rigoroso aspecto educacional, essa palestra possui o mérito pioneiro de ter debatido, já naquela época, a arte do *grafite*, tão em voga nos anos 80 e 90".

A conferência do Dr. Pacheco e Silva, então diretor do Hospital do Juqueri, tratou da arte dos alienados como "um dos poucos meios de manifestações sem censura" (CORREIO DE SÃO PAULO, set. 1933, p. 4), e suas afinidades com a arte moderna e a da criança. Ao falar sobre os paralelos entre a arte moderna e a arte dos alienados demonstrou que

> tanto numa como na outra o artista tem a coragem de renunciar aos preceitos da sua época, do seu meio, da sua propria pessoa, luctando assim com a censura externa e a censura interna, para deixar que se manifestem em toda a sua pureza as imagens que lhe assomam ao espírito (FOLHA DA MANHÃ, 1933, p. 4).

Segundo Flávio de Carvalho (1939, p.39) "os debates após as dissertações foram animados e ás vezes violentos". Sabe-se que algumas das conferências apresentadas durante o evento foram editadas posteriormente, como é o caso das palestras do Dr. Osório Cesar, Dr. Durval Marcondes e Dr. Pacheco e Silva. [6]

Até o momento obtivemos dados pouco precisos nos veículos de informação da época a respeito das obras expostas durante o "Mês das Crianças e dos Loucos". Vimos algumas raras reproduções das obras, e estas se fazem somente dos trabalhos dos doentes mentais, e não dos trabalhos feitos pelas crianças. Entretanto, nenhum dos documentos consultados informa a respeito dos autores, data ou mesmo localização dos trabalhos reproduzidos – tanto das produções infantis, quanto das produções dos doentes metais. A grande maioria das fontes consultadas somente pontua sobre os trabalhos expostos, sendo assim exposta: "Os desenhos e esculturas de alienados foram gentilmente cedidos pelo dr. Pacheco e Silva e pertencem á colecção do museu do Juquery" (CORREIO DE SÃO PAULO, set. 1933, p. 3). Quanto à produção infantil, as menções da proveniência dos desenhos é mais escassa, como, por exemplo, em Sangirardi (1985, p. 37): "[...] trabalhos de arte infantil, recolhidos nas escolas públicas de São Paulo ou fornecidos por particulares".

Repercussão do "Mês das Crianças e dos Loucos"

Alicerçando-nos nas reportagens pesquisadas e na pesquisa bibliográfica podemos concluir que o "Mês das Crianças e dos Loucos" alcançou o seu objetivo: conseguiu estabelecer ligações existentes entre a arte dos doentes mentais, a arte das crianças e a dos artistas modernos. Mobilizou reações do público, sendo visto como um evento audacioso por suas palestras e exposição, fato evidenciado em linhas publicadas no jornal *Folha da Noite* (ago. 1933, p. 4) "tem despertado um certo interesse entre os entendidos, pois que exposições desta natureza são um tanto raras entre nós"; e também na revista *Rumo* (set/out. 1933, p. 29): "Alli appareceram os desenhos das crianças e dos loucos com uma espontaneidade absoluta, e um completo desinteresse pelas fórmas rigidas da arte acadêmica".

Ferraz (1998, p. 43) avalia que: “a reunião de trabalhos de crianças e loucos em uma única exposição provocou tanto a curiosidade como a reação do público que passou a questionar os organizadores do evento”. Flávio de Carvalho (1939, p.38) comenta na revista *RASM*, a respeito de suas recordações que, o evento do Clube dos Artistas Modernos

> era um verdadeiro grito de revolta contra as paredes opressoras e asfixiantes das Escolas de Belas-Artes que corrigindo e polindo procuram sempre impor aos alunos a personalidade frequentemente mofada e gasta dos professores. A importância da arte do louco e da creança foi definitivamente focalizada, colocando em evidência os fenómenos de associação livre de idéas, a sequência de fátos ancestrais e as fórmas de uma evolução longínqua.

Para Leite (1994, p. 44), a mostra foi a mais ambiciosa de todas já propostas pelo clube, (ainda mais pelo fato de se desdobrar em uma programação bastante intensa de conferências), sendo “uma aproximação pioneira ao tema no país”.

A importância e o pioneirismo do evento ecoaram em outras propostas relacionadas ao assunto; e assim, finalizamos com as ponderações de Ferraz (1998, p. 50):

> […] a divulgação dos trabalhos com doentes mentais, desenvolvida inicialmente por Osório Cesar em São Paulo e depois Nise da Silveira no Rio de Janeiro, alcança grande notoriedade nos fins dos anos 40 e apresenta, com suas diferentes orientações, um espaço definido, acrescentando novos elementos à imagética nacional. A produção artística dos pacientes asilados brasileiros ganha repercussão tanto nacional quanto internacional e projeta para a década seguinte o reconhecimento institucional com a formalização de uma escola: a Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri.

---

[1] Ver Ferraz, 1994, p. 35 – 38.

[2] Tradução nossa.

[3] O CAM, fundado a 24 de novembro de 1932, surgiu de uma dissidência da SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna) e a ele coube uma série de atividades notáveis e inéditas na paisagem cultural paulistana. Dessa forma, acabou tornando-se o reduto de grandes experimentações e acontecimentos artísticos, culturais, sociais e boêmios da cidade.

[4] Conservamos, na forma mais fiel possível, o discurso dos agentes com a grafia usual da época.

[5] Há divergências nos documentos consultados sobre o programa das conferências.

[6] Em 1934, em decorrência da conferência proferida no “Mês das Crianças e dos Loucos”, Osório Cesar publica um novo livro: “A arte nos loucos e vanguardistas”. A conferência do Dr. Durval Marcondes “A psicanálise dos desenhos dos psicopatas” está impressa na Revista da Associação Paulista de Medicina, v. III, jul. a dez. 1933. Em 1936 é publicada a palestra ministrada pelo Dr. A. C. Pacheco e Silva em seu livro “Problemas de higiene mental”.

A revisão historiográfica da arte do século XIX e os eventos comemorativos dos 200 anos da chegada de D. João ao Brasil: O exemplo de Henrique José da Silva

Sonia Gomes Pereira

Historiadora da arte e museóloga.
Professora titular da Escola de Belas Artes da UFRJ. Membro do CBHA.

O objetivo dessa comunicação é refletir sobre a defasagem entre a revisão historiográfica que vem ocorrendo nas últimas décadas sobre o século XIX no meio acadêmico e a crítica de arte que vem sendo exercida através das exposições e publicações ligadas às comemorações dos 200 anos da chegada de D. João ao Brasil. Como exemplo dessa defasagem, são examinados desenhos de Henrique José da Silva.

Arte brasileira do século XIX; Revisão historiográfica; Eventos comemorativos.

The point of this article is to discuss the gap between the academic revisionist studies about the 19th art and the expositions and publications held in the commemoration of the arrival of the Regent Prince João to Brazil (1808-2008).

19th Brazilian art; Revisionist historiography; Commemorative events.

Emparelhada entre os períodos colonial e moderno, a arte do século XIX passou grande tempo esquecida ou rejeitada pela crítica de arte, com exceção daqueles artistas e movimentos que eram tidos como anunciadores da vinda do modernismo.

No entanto, a historiografia da arte desse período tem merecido nas últimas décadas uma significativa revisão historiográfica, tanto no exterior quanto no Brasil, especialmente nos meios acadêmicos. Vários aspectos essenciais têm sido postos em discussão, tais como: os conceitos de academicismo; a relação entre a tradição e a modernidade; as formas específicas da sociedade brasileira entender e absorver os movimentos europeus; a questão do ensino da arte e a criação de um campo e um mercado artísticos; a urgência do progresso e a necessidade do nacionalismo; a relação entre a produção dos artistas desse período e os que se seguiram no primeiro e segundo modernismos.

Dessa forma, temos hoje uma compreensão muito mais ampla e complexa da produção artística do século XIX, livre dos estereótipos tão freqüentes tais como: o enaltecimento dos mestres franceses da chamada "Missão Artística de 1816" e o confronto com artistas portugueses e brasileiros contemporâneos, invariavelmente tidos como atrasados e retrógrados; ou então, o seu contrário, a rejeição à "Missão" e à Academia pelo fato de elas terem vindo macular a "pureza" da arte colonial; ou ainda, a idéia generalizada de que os artistas europeus mudaram a sua compreensão da arte em confronto com o cenário tropical do país.

O próprio fato da mobilização da sociedade em torno da comemoração dos 200 anos da chegada de D. João ao Brasil pode também ser creditado a esse crescente interesse pelo século XIX. É muito interessante observar que, por ocasião dos 100 anos dessa data, a grande Exposição de 1908, realizada na Praia Vermelha no Rio de Janeiro, comemorava, não a chegada de D. João, mas a abertura dos portos às nações amigas. Essa sutil nuança na escolha do fato a ser celebrado já nos indica uma mudança significativa nos critérios de julgamento do passado e de entendimento do presente no país. Assim, ao contrário de 1908, a comemoração de 2008 tem sido pautada por exposições em museus e centros culturais, acompanhadas de publicações, em que o aspecto artístico tomou uma importância prioritária.

O objetivo dessa comunicação é refletir exatamente sobre essas duas questões: a revisão historiográfica que vem ocorrendo nas últimas décadas sobre o século XIX e a crítica de arte que vem sendo exercida nesses eventos comemorativos atuais.

Tomarei aqui o caso das duas grandes exposições organizadas no Rio de Janeiro e voltadas especificamente para as questões artísticas com suas respectivas publicações: *O Teatro de Debret* e *Nicolas-Antoine Taunay: uma leitura dos trópicos*[1].

Logicamente a idéia de reunir grande parte da obra desses artistas e exibi-la é, em si, uma oportunidade extraordinária, tanto para o historiador da arte quanto para o público em geral: permite a junção de obras separadas em coleções distintas, tanto no Brasil - é o caso da exposição Debret[2] -, quanto no exterior – como na exposição Taunay[3].

O que me preocupa, no entanto, é a insistência em artistas e questões, certamente muito importantes, mas já bastante estudados, em detrimento de uma compreensão mais abrangente do campo artístico – tema pouco explorado e ainda problemático.

Quase toda a historiografia tradicional brasileira aborda esse período da mesma maneira: a exaltação dos artistas franceses, em contraste com a depreciação dos artistas portugueses presentes no Rio de Janeiro na época de D. João[4]. É interessante observar que mesmo um historiador da arte português – José Augusto França - mantém essa visão enaltecedora dos franceses e depreciativa dos portugueses:

> *As negociações para a ida dos franceses para o Rio...acham-se envolvidas em algum mistério: houve sem dúvida prudência diplomática ... da parte do Governo. Era preciso que os franceses fossem sem grande compromisso oficial; seriam protegidos mas nada lhes ficava a ser devido..Eles vieram com dinheiro emprestado semioficialmente, e foram bem recebidos, com excelentes pensões, por D. João VI..."Deveriam muito contribuir para o melhoramento da indústria nacional", comentou então o conde da Barca; porque, como sublinhara o seu porta-voz Cândido Lusitano no decurso das diligências, "as artes liberais e de luxo*

deviam ceder o passo às úteis e necessárias à economia interior do país". Nesse sentido de resto pretendeu agir Lebreton, projectando logo em Junho de 16 uma dupla Escola de Artes... Em 12 de Agosto seguinte o decreto real deu-lhe razão.

Aconteceu porém o contrário, por culpa de tudo e de todos: do conde da Barca, que morreu logo a seguir, em 17, esgotado de trabalho, do próprio gênio dos artistas arribados, das intrigas que os rodearam e da inércia geral. E em vez de um dinâmico conservatório de artes e ofícios, uma academia tradicional, assim intitulada em 20, foi-se organizando, dentro das normas francesas, responsável finalmente por toda uma evolução da pintura brasileira, bem separada da portuguesa pela independência do Império, logo seis anos depois. Esse academismo brasileiro, não podemos esquecer que, vindo de fontes mais nobres, mais profissionais e mais eruditas que o português, lhe foi superior.. [5].

A importância e a qualidade de alguns artistas franceses – como Grandjean de Montigny, Nicolas Taunay e Debret – são inquestionáveis, mas a insistência numa leitura em que os franceses se destacam pela excelência em contraste com a indigência artística dos portugueses da época precisa ser melhor estudada. Para evidenciar como é problemática essa questão, vou-me referir aqui a José da Costa e Silva e Henrique José da Silva.

Em outras ocasiões[6], dediquei-me ao estudo da arquitetura produzida no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX, tendo, como premissa, a idéia de reunir, sem distinções, arquitetos e engenheiros, franceses, portugueses e brasileiros. A minha intenção era, justamente, fugir das dicotomias usuais da historiografia tradicional.

Nesse conjunto, destacou-se a figura do arquiteto português José da Costa e Silva. Nascido em 1747, estudou arquitetura com Filipe Rodrigues e desenho de figura com Carlo Maria Ponzoni – italiano emigrado para Lisboa na época de D. João V e mestre de desenho no Colégio dos Nobres. De 1769 a 1778, estudou na Itália. Na Academia Clementina, teve aulas com Carlo Bianchoni e Petrônio Fancelli e, em 1775, recebeu o título de *Accademico d´onore*, diploma conservado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. De 1775 a 1778, fez o *grand tour* por várias cidades italianas. Em 1781, já em Lisboa, enviou à Academia de S. Lucas em Roma alguns desenhos e recebeu a patente de acadêmico de mérito.

De 1778 a 1812, Costa e Silva atuou como arquiteto em Lisboa, desempenhando um papel importante na implantação do neoclassicismo de raiz italiana em Portugal. Entre as suas inúmeras obras, destacam-se o novo Erário de 1789, o Teatro S. Carlos de 1792 e o Palácio da Ajuda, começado em 1796 por Manuel Caetano e reiniciado em 1801 com José da Costa e Silva e o italiano Fabri.
Veio para o Brasil em 1812, com 65 anos, trazendo uma valiosa coleção de desenhos e estampas, que vendeu em 1818 à Biblioteca Real, da qual foi feita um excelente catálogo

em 1995[7]. Foi contratado como arquiteto real das obras reais, mas a sua atuação aqui no Rio de Janeiro ainda é pouco conhecida, vindo a falecer em 1819.

Aqui, nessa comunicação, pretendo discutir um outro exemplo do pouco conhecimento que ainda temos dos artistas atuantes na época de D. João no Brasil: o pintor Henrique José da Silva.

Uma verdadeira unanimidade em toda a historiografia da arte brasileira, Henrique José da Silva é sempre mostrado como um artista medíocre e um péssimo caráter – mesquinho, invejoso, em grande parte responsável pelas intrigas contra os franceses e pelas dificuldades iniciais na implantação da Academia, pois, com a morte do Lebreton em 1919, tornou-se seu diretor até 1834 – data de sua própria morte.

Quanto a seu caráter e atuação como diretor da Academia, não sabemos ainda muito mais do que aquela historiografia veiculou. Mas quanto à sua obra, que é muito pouco conhecida, alguns problemas podem ser apontados.

Henrique José da Silva nasceu em Lisboa no ano de 1772. Foi discípulo de Joaquim Manuel da Rocha[8] e de Pedro Alexandrino[9]. Emigrou para o Brasil em 1819. A convite do Barão de São Lourenço, Ministro das Finanças do Reino, foi nomeado para o cargo de professor de Desenho da Escola Real de Belas Artes, e também para diretor, para substituir Lebreton, que havia falecido no ano anterior. Permaneceu nesses cargos até 1834, ano em que faleceu e foi substituído na direção da Academia por Félix-Émile Taunay.

Da sua obra, conhecemos muito pouco, como, por exemplo, duas pinturas – o *Retrato do senador João Antônio Rodrigues de Carvalho* (Museu Nacional de Belas Artes) e o *Retrato de D. Pedro I* (Museu Imperial de Petrópolis).

No entanto, no Museu D. João VI da EBA/UFRJ, há uma coleção de desenhos de grande qualidade, assinados por ele. São ao todo 125 desenhos: 82 desenhos anatômicos (partes do corpo), 24 academias (corpo inteiro), nove cópias de artistas europeus (figuras tiradas de obras de artistas, sobretudo italianos – Michelangelo, Andrea Del Sarto entre outros – e um francês – Poussin) e dez desenhos de ornatos. A grande maioria é executada em crayon ou carvão e uma minoria em grafite ou sangüínea sobre papel.

Certamente, esses desenhos eram usados como material didático nas aulas de Desenho. Sabemos que a iniciação do aluno se dava pela cópia, começando por desenhos do professor, em seguida estampas, moldagens de gesso até chegar ao modelo vivo. Os desenhos de Henrique José da Silva cobrem quase todos os passos dessa trajetória pedagógica **(FIG. 2)**.

Além disso, esses desenhos revelam um grande conhecimento de anatomia, como era exigido nas academias de arte. Sendo o corpo o principal instrumento para a construção



Henrique José da Silva.
Estudo de mão. Desenho, carvão / papel, s/d, 23,2 x 19,0 cm. Acervo Museu D. João VI / EBA / UFRJ reg. 476.

do caráter narrativo tanto da pintura quanto da escultura, o seu conhecimento funcional e a destreza em representá-lo em diferentes gestos, expressões e atitudes eram requisitos indispensáveis no universo dessa arte ainda ligada à retórica clássica **(FIG. 2)** [10].

Finalmente, esses desenhos demonstram o interesse em conhecer e copiar as obras dos mestres da grande tradição ocidental – não apenas apreendendo a totalidade da cena, mas também recortando figuras em atitudes corporais diversas – verdadeiras tipologias que poderiam ser retomadas pelos alunos e artistas em suas obras futuras **(FIG. 3)**.

Assim, os desenhos assinados por Henrique José da Silva do acervo do Museu D. João VI nos mostram que, apesar das críticas sofridas, ele foi um grande desenhista. Podemos especular se os desenhos são mesmo de sua autoria ou se apenas lhe pertenciam e constituíam material didático para suas aulas de desenho. Mas, nesse caso, de quem seriam esses desenhos?

Essas dúvidas e lacunas evidenciam o quanto o período joanino ainda nos é obscuro e o quanto ainda precisamos avançar para ter uma compreensão mais abrangente do campo artístico brasileiro na época.

---

[1] Tomarei, aqui, como exemplos duas grandes exposições: o *Teatro de Debret*, organizada pelos Museus Castro Maya e realizada em março e abril de 2008 na Casa França-Brasil; e *Nicolas-Antoine Taunay: uma leitura dos trópicos,* apresentada no Museu Nacional de Belas Artes de maio a julho, e depois na Pinacoteca de São Paulo, de julho a setembro de 2008. Acompanhando as exposições, foram lançadas inúmeras publicações: *O Teatro de Debret.* Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2008 (catálogo); Bandeira, Julio & Lago, Pedro Correia do. *Debret e o Brasil: Obra Completa.* Rio de Janeiro: Capivara, 2007; Schwarcz, Lilia Moritz et alli. *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil; uma leitura dos trópicos.* Rio de Janeiro: Sextante, 2008 (catálogo); Schwarcz, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008; Lago, Pedro Corrêa do. *Taunay e o Brasil: Obra Completa.* Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

[2] No caso de Debret, foram reunidas mais de 500 obras de sua autoria: 346 aquarelas dos Museus Castro Maya e 151 pranchas litográficas gravadas em Paris nos anos 1834-39 da Coleção Mindlin, além de seis quadros a óleo de acervos do Rio de Janeiro, Petrópolis e São Paulo.

[3] No caso de Taunay, foram reunidas obras produzidas não só durante a sua permanência no Brasil (1916-1821), mas também na Europa, antes e depois de sua viagem, provenientes de inúmeras instituições francesas.

[4] Só para citar alguns exemplos: Taunay, Afonso de Escragnole. *A Missão Artística de 1816.* Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956. Publicação no. 18 (Primeira edição de 1912); Rios Filho, Adolfo Morales de los. *O ensino artístico.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

[5] França, José Augusto. *A arte em Portugal no século XIX.* 3ª. Ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, vol. I, p. 203. A 1ª. edição desse livro do Prof. França data de 1967 – dois anos depois da publicação da sua obra mais conhecida: *Lisboa Pombalina e o Iluminismo.*

[6] Refiro-me às seguintes publicações de Sonia Gomes Pereira: O Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX: a persistência da herança portuguesa. *Anais do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Universidade de Évora, Évora/Portugal, 1997, p. 79-88; O Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX: expansão urbana e transformação



Henrique José da Silva.
Estudo de Osteologia. Desenho, crayon / papel, s/d, 60,0 x 42,0 cm. Acervo Museu D. João VI / EBA / UFRJ reg. 462.



Henrique José da Silva. *Estudos (cópias de Perugino, Fra Bartolommeo, Pinturicchio)*. Desenho, grafite / papel, s/d, 39,3 x 27,3 cm. Acervo Museu D. João VI / EBA / UFRJ reg. 412.

na paisagem construída. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Edição comemorativa do bicentenário de nascimento de D. Pedro, Imperador do Brasil e Rei de Portugal. Ministério da Cultura / IPHAN, vol. 30, 1998, p. 109-120; A arquitetura na cidade do Rio de Janeiro no tempo de D. João VI. *Anais do Seminário Internacional D. João VI : um rei aclamado na América.* Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 2000, p. 35-48 ; Arquitetos e engenheiros atuantes no Rio de Janeiro no início do século XIX. *V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: a arte no Mundo Português nos séculos XVI-XVII-XVIII.* Faro: Universidade do Algarve, 2002, p. 209- 230.

[7] Ambrosini, Anna Maria; Marques, Luiz; Morselli, Raffaella. *Dissegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro – La collezione Costa e Silva.* Milão: Banca Popolare dell´Adriatico / Servizio Editoriale Amilcare Pizzi, 1995.

[8] N questão do ensino artístico em Portugal, tinha havido iniciativas particulares e oficiosas antes, mas elas foram suplantadas por uma iniciativa oficial, partida da Real Mesa Censória, e, em fins de 81, estabeleceu-se na capital a Aula Régia de Desenho de Figura e de Arquitetura. Os professores de desenho escolhidos foram Joaquim Manuel da Rocha e seu substituto, Joaquim Carneiro da Silva, ambos nascidos em 1727, artistas de herança pombalina, o segundo muito mais válido que o primeiro, mero imitador de Vieira Portuense, mas que deu nome à "aula do Rocha" (França, J.A., op. cit, p. 67).

[9] Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810), segundo Jose Augusto França, foi um fecundo pintor de igrejas, a quem a Reconstrução ofereceu vasto terreno de trabalho. Hábil pintor de tetos, painéis, carruagens de gala e cenários de teatro. Trabalhou também no Palácio de Queluz (França, J. A. , op. cit., p. 33).

[10] A FIG. 2 mostra o esqueleto humano, ilustrado com letras e números que se referem a legendas explicativas.

Transcrição da lateral direita: *"Estudo da Osteologia. Os Ossos que estão representados no presente desenho do Esqueleto do Corpo humano, são exactamente designados pelos nomes próprios de cada um deles, e da maneira que os facultativos da Arte Anatômica os nomeião e conhecem, cujo conhecimento se torna necessário na Arte do Desenho e vão marcados com as letras do Abecedário e do Algarismo da maneira seguinte: A- Coronal. B- Pomato C- Mandíbula Superior D- Mandíbula inferior E.F.G.H.- Estas quatro letras mostrão a estensão dos ossos que chamão Vértebras,as quaes de E até a cabeça chamão-se Vértebras do Pescoço, o seu numero he sete, de Eaté F, nomeião-se Dorso e he onde pegão as Costelas, o seu numero he doze, de F até G são as dos Rins, o seu numero he cinco, e de G até H, são de Sacro e de Cóccix, que está na extremidade do Sacro, o seu numero he dez, seis para o Sacro e quatro para o Cóccix.I- Clavicola K- Externum, cuja extremidade he aguda e acaba de feichar o peito L- Cartilagem Xifoide, vulgarmente chama-se Espinhela M- Humeros, he o que forma o Braço N Omoplata, ou Espadoa O- Cubitus, ou do Cotovelo P- Radio. O Cubitus ou Radio formão a parte que se chama Ante braço Q- Carpo, he composto de oito ossos, os quais se unem ao Ante braço e a mão, chama-se Pulso R- Metacarpo, he composto de cinco ossos, os quais estão unidos ao Corpo e a os dedos S- Os cinco dedos compostos cada um de trêz ossos, denominados phalanges, distinguidas 1ª. 2ª. 3ª. À excepção do pollix que só tem duas. T.V.X.- Estas trêz letras mostrão os ossos que chamão inominados, dos quais a parte marcada T chama-se Ilion, a da marca V chama-se Ischion e a marca X chama-se Púbis. Y- Fêmur, he o mais longo e grosso de todos os ossos Z- Cabeça do Fêmur, a qual encacha no ossa Ischion, também se chama Osso da Coixa".*

Transcrição da lateral esquerda: *"1- O grande Trocanter, este nome da-se a uma eminência que está no principio do osso da Coixa, pouco inferior à cabeça, e da parte externa. 2- O pequeno Trocanter, he uma eminência que está no osso da Coixa; porém mais inferior que a do grade Trocanter, e da arte interna. 3- A Rodella, este osso está colocado na parte anterior do joelho, entre o Fêmur e a Tíbia e he propriamente o que forma o joelho. 4- A tíbia, vulgarmente chama-se Caxilha ou o osso da Perna 5- Peroneo, está situado da parte externa da Perna e ligado ao lado da Tíbia, a sua extremidade exterior forma o Maléolo externo, vulgarmente chamado tornozello, e desce abaixo do Maléolo interno, que he formado pela extremidade da Tíbia.* ***6-*** *Estes Ossos juntos formão uma parte do Pé, chama-se Tarso, he formado de sete ossos, dos quais um chama-se Astragalo, que se articula com os dois ossos da Perna, e chama-se Calcâneo; outro terceiro citado adiante do Astrágalo chamado Icafoide ou Navicalar, e quatro mais dispostos em fileira, que recebem os ossos do Metatarso.* ***7-*** *Estes ossos formão outra parte do Pé chama-se Metatarso, composto de cinco ossos que estão situados entre o Tarso e os Artelhos ou dedos. 8- Os cinco Artelhos, ou dedos, compostos cada um de trêz ossos, excepto o Polex, que só tem dois, e se chamão phalange como os das mãos.* "

Festa barroca e festa revolucionária: transformações nos paradigmas artísticos.

Nelson Pôrto Ribeiro

Professor Doutor. PPGA-Universidade Federal do Espirito Santo.
Pesquisador do CNPq. CBHA.

Procuramos estabelecer no presente texto as diferenças entre as práticas alegóricas da festa barroca e as da festa revolucionária (iluminismo), para tanto, utilizamo-nos de exemplos retirados da cultura luso-brasileira na passagem do século XVIII para o XIX.

Festa barroca, Iluminismo, Alegoria.

We seek to establish in this text the differences between the practices of allegorical baroque feast and the revolutionary party (enlightenment), for both, we make use of examples taken from the Luso-Brazilian culture in the passage of the eighteenth century to the nineteenth

Baroque feast, Enlightenment, Allegory.

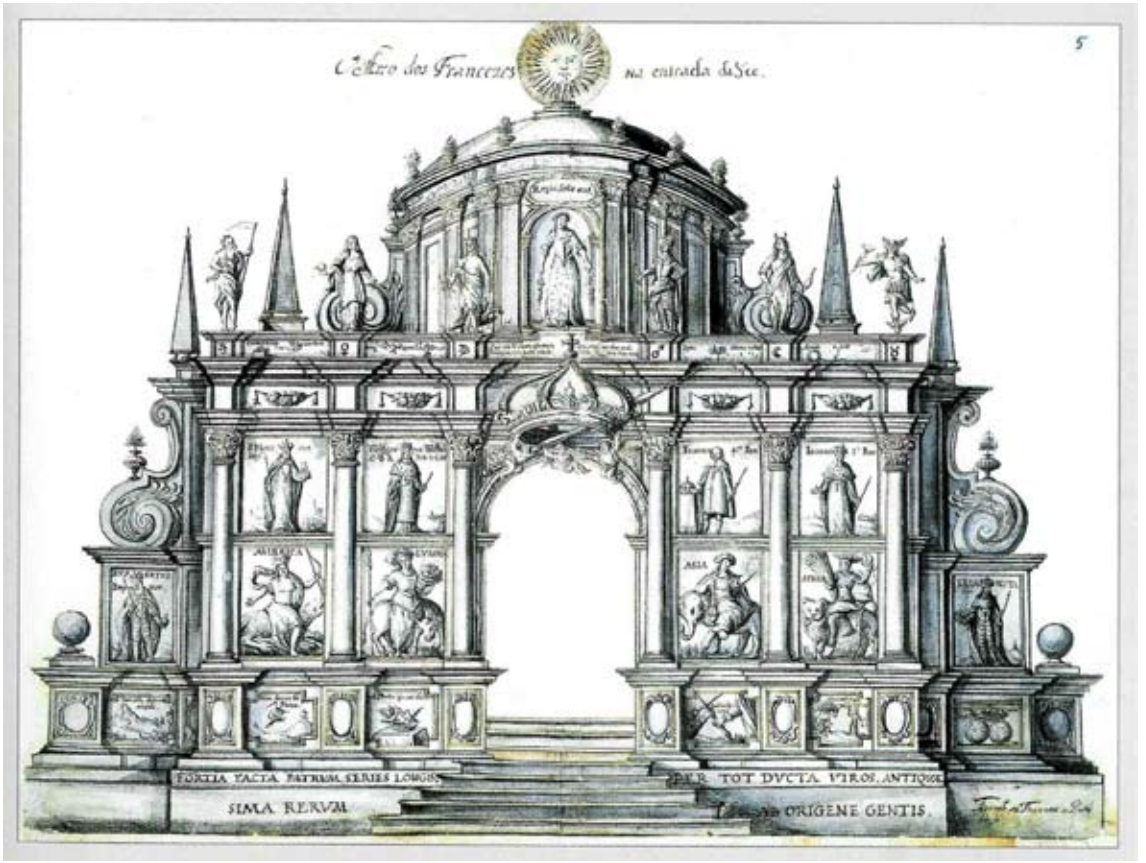
1. PENSAMENTO SIMBÓLICO E PENSAMENTO DIRETO.

No pressuposto deste trabalho está a tese de que Iluminismo e Barroco são dois sistemas mentais incompatíveis. O tipo de pensamento racional que pressupõe o Iluminismo distancia-se profundamente da razão barroca, são dois esquemas de mentalidade que possuem *modus operandis* opostos e a predominância do primeiro, significa a morte gradual do segundo.

Por predominância das luzes entendo uma sociedade que se laiciza, que deixa de lado uma *religiosidade tradicional*, substituindo-a por uma religiosidade racionalizada, que abandona a concepção instrumental da natureza, que separa psicológica e espacialmente os aspectos sagrados e seculares da vida quotidiana e onde a divindade e seus intermediários já não aparecem mais intervindo no dia a dia das pessoas e que, sobretudo, abandona a idéia de uma natureza simbólica a ser lida como expressão dos desígnios divinos.

O corte instituído pelo iluminismo na prática religiosa e simbólica da humanidade foi bem mais profundo do que os cismas anteriores; como bem caracterizou Paul Hazard, o Iluminismo "*..não se contentou com uma Reforma; o que ele quis abater foi a cruz; o que quis manchar foi a idéia de uma comunicação de Deus com o homem, de uma revelação; o que quis destruir foi toda uma concepção religiosa (e simbólica) da vida*"[1].

Com o fim do Barroco e o início do Iluminismo, com a predominância do pensamento cartesiano sobre o pensamento indireto e simbólico do neoplatonismo, o papel simbólico da imagem impressa ou esculpida é minimizado ao extremo em um universo onde, a cada dia, triunfa um pouco mais a potência pragmática do



Festa barroca: Arco do Triunfo construído em Lisboa em 1687 para os desposórios dos reis de Portugal D. Pedro II e sua segunda consorte (Arco dos Franceses).

signo sobre a plurisignificância do símbolo. Com os progressos do iluminismo, o simbólico tendeu a desaparecer como expressão dos mistérios religiosos, o antigo amor pelo visual vai manifestar-se, doravante, em representações esquemáticas de natureza moral e política.

2. ALEGORIA E FESTA BARROCA.

"*Observando-se os desenhos, gravados e ilustrações dessas intermináveis festas, entramos em um mundo de fantásticas alegorias*" - observa Strong, um estudioso das festas barrocas na corte de Cristina de Savóia - "*porque estes festivais não eram únicamente uma forma de entretenimento, senão que estavam concebidos para serem interpretados, segundo palavras de Ménestrier, o teórico do séc. XVII das festas de corte, como 'Allegories de L'Estat des temps'*"[2].

Parte do entretenimento que essas alegorias propunham residia no aspecto lúdico da sua decifração; contudo, as grandes máquinas alegóricas dessas festas não se destina-

vam apenas aos capazes de interpretá-las, aos detentores da cultura erudita, estavam de uma forma mais genérica, através do engenho e da maravilha ornamental que apresentavam, objetivando maravilhar também a plebe ignara. Na descrição que faz de um dos Arcos de Triunfo construídos em Lisboa em 1708 para a Entrada da rainha D. Marianna d'Austria, Ribeiro Coutinho, um autor coevo, nos dá a chave para a prática alegórica da época: "*..nos grandes concurfos commumente fe acham duas fortes de peffoas; & eftas tam differentes no ver, que humas no pouco vem muyto; & outras que no muyto, não vem nada; certamente não faria pouco a idea em dar gofto a todos; achando os primeiros na allegoria manjar para o entendimento; & os fegundos na compofição, & ornato das figuras pafto para os olhos..*"[3].

Observa-se, na avaliação do autor um valorar qualitativo de cada tipo de apreciação; enquanto os que "*fabem o que vem*" merecem um manjar para o entendimento, "*os que vem, & naõ fabem*" devem se contentar com um pasto para os olhos. A cultura do Barroco, com a sua prática alegórica plurisígnica, tinha as suas mensagens direcionadas para categorias diversas de receptores. O sentido aparente ou literal é dirigido aos leitores desprevenidos (exotérico), enquanto o *verdadeiro* sentido, ou o sentido mais elevado da mensagem alegórica barroca, era oculto (esotérico) destinado apenas aos iniciados.

As fábulas alegóricas pretendiam ter pelo menos três sentidos; o literal, o simbólico e o alegórico[4]. O *literal* é a história do mito em si, o relato desta história tal como se encontra nos autores clássicos; o *simbólico*, a transposição mais elevada e universal, válida para o conjunto da cristandade e da cultura ocidental, enquanto o *alegórico* seria a transposição mais restrita e imediata. Assim, enquanto o sentido literal da fábula de Hércules é aquele encontrável na história relatada por Ovídio, o sentido simbólico mais geral seria a associação de Hércules e suas façanhas às grandes figuras da história profana, como Alexandre ou César; por fim a apropriação alegórica se daria quando no casamento de D. João V colocou-se, num dos Arcos Triunfais do Terreiro do Paço, uma estátua de Hércules que, segundo o autor, aludia ao "*real triunfo de noffos Auguftiffimos Reynantes, a Prudencia, & Heroicidade*"[5].

As festas do Barroco ofereciam a possibilidade para que se organizasse em torno dos príncipes a ocasião de uma "*..transmutação mágica da realidade, onde todas as artes concorriam, sob a baguette de um maestro todo poderoso, para transformar o espaço e parar o tempo*"[6]. Uma representação adequada dessa idéia encontrava-se num dos Arcos do Triunfo construídos para a *Entrada* de D. Mariana D'Austria em Lisboa no ano de 1708, no qual se via uma representação de Saturno junto à Astrea, descansando, como que a simbolizar o *Tempo* que parava e a instituição no mundo, da justiça e da eqüidade, através do *Século de Ouro*[7].

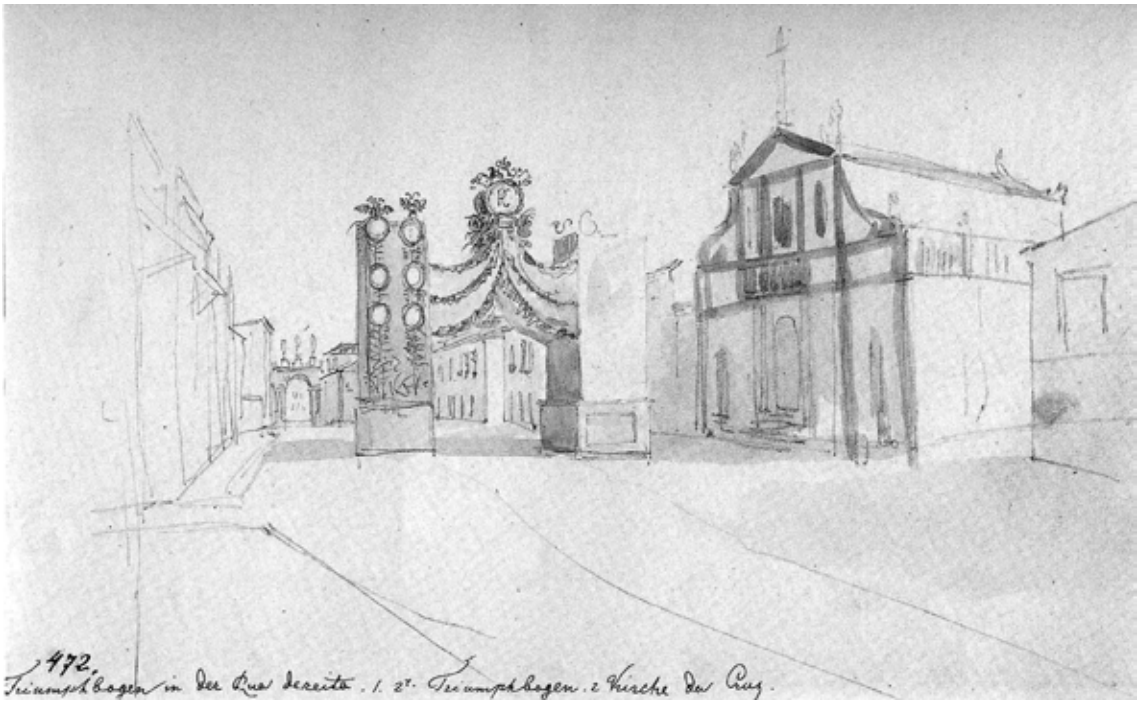
Os estudiosos realçam o fato de que as festas das sociedades pré-iluministas são ocasiões especiais em que o homem entra em comunhão com as coisas do universo, nelas,

ele não se acharia mais isolado, sua alegria seria sentida pelo conjunto da natureza, desapareceriam o tempo e o espaço e o passado se converteria em presente, tal como num retorno à *Idade do Ouro*[8]. A própria noção mesmo de uma *Idade de Ouro* em que o poderio temporal da monarquia portuguesa, engrandecido, proporcionaria uma bonança geral à nação, era uma dessas idéias *arquetípicas* de origem neoplatônica, prontas a retornar a qualquer momento. Em Portugal esta idéia estava fortemente vinculada a *idéia* milenarista do *quinto Império* - que aparece tanto no meio erudito como Vieira[9] como naquele de caráter mais popular, nas *Entradas* e festas. Na origem destas idéias pode ser apontado o famoso discurso que Frei Egídio da Viterbo proferiu na cidade de Roma, em 1507, na presença de Julio II e no qual celebrava-se "*o papa pela reconstrução da basílica de São Pedro e o rei D. Manuel, o novo Emanuel, o qual pelas conquistas no Oriente inaugurava a nova Idade do Ouro*"[10].

Aparece na Festa Barroca aquela tendência marcada da cultura do período pela *nostalgia do Paraíso Perdido*[11], nostalgia essa que pode se expressar através de uma variada gama de idéias correlatas, como, por exemplo, na procura da unidade ou da comunicação que se estabelece entre o centro do mundo, que é o *Paraíso Terreal* onde outrora viveu Adão, e o *Empíreo* celeste, local do *Paraíso Celestial* e onde vive Deus cercado pelas potestades.

Um dos sete Arcos de Triunfo construídos em 1747 para a Entrada na cidade do Rio de Janeiro do Bispo Frei Antonio do Desterro – uma das poucas festas barrocas realizadas no Rio de Janeiro da qual nos ficou a descrição pormenorizada - casa as noções citadas acima com a grandiosidade da *machina arquitectonica*; o Arco era tão alto que o autor do relato da festa sugere que dos seus "*..70 palmos de altura, queria elevar-fe ao mefmo impyrio, levando do centro da terra, efta fabrica a mefma habitação da Deufa Aftrea, que nos feus capiteis, com o Imperador Juftiniano, estavaõ como de cadeira dictando os dogmas mais puros, governo de um tão preclaro Prelado*"[12]. Astrea aqui, tal como em Lisboa, veio instituir o reino da eqüidade e da justiça associando-o à direção episcopal a ser exercida pelo recém-chegado religioso, que simbolicamente instituiria na cidade um retorno à *Idade de Ouro*.

O Barroco constituiu-se no período dos manuais iconológicos. É bem verdade que os mais famosos, como Cartari (1556), ou a Iconologia de Ripa (1593) são do período anterior, mas é no século XVII e no XVIII que chegam a conhecer a ampla divulgação que tiveram, atestada pelas inúmeras edições e acréscimos que sofreram. Trabalham, entretanto, de forma significativa para a formação de uma prática alegórica no mundo português, a literatura da época que majoritariamente se constituía de panegíricos, epitalâmios, elogios etc... Muitos desses opúsculos, sob o pretexto de fazer uma descrição de algum funeral, davam uma pequena aula de iconologia, tinham como propósito eternizar a obra de arte efêmera, na medida em que esta era descrita detalhadamente e explicado o seu conteudo iconográfico.

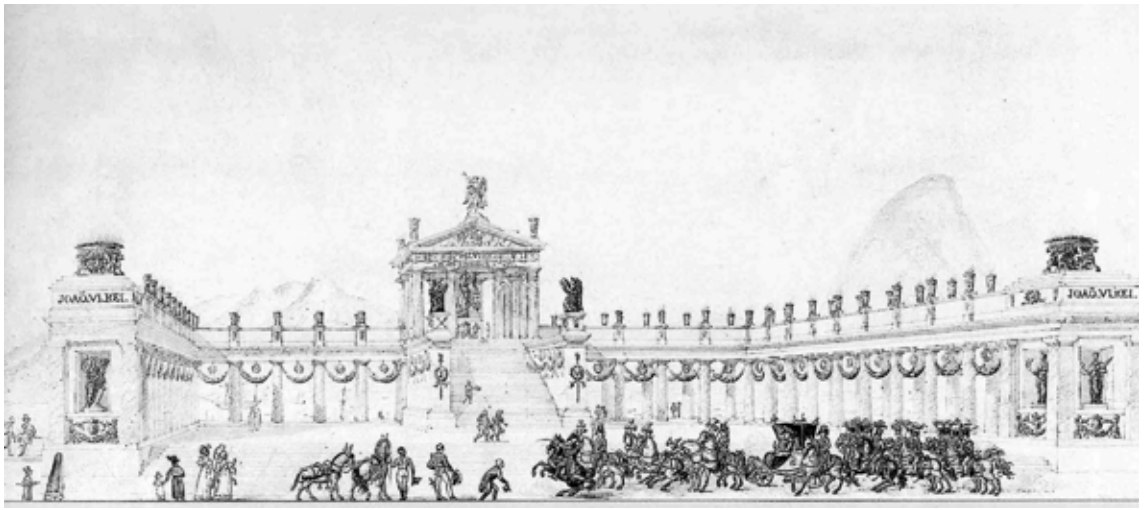


Festa revolucionária: Arco do Triunfo construído na Rua Direita no Rio de Janeiro em 1817 para o desembarque e os desposórios da princesa Leopoldina de Áustria com o futuro D. Pedro I. (Autoria de Grandjean de Montigny e Debret)

A tendência instaurada a partir do romantismo foi sempre o de desvalorizar a alegoria frente ao símbolo, dela teria dito Goëthe que se tratava de um *símbolo resfriado*[13], mas o homem barroco não fazia distinção a respeito e embora sua alegoria contivesse, de fato, um alto teor de convencionalismo e de precisão discursiva, garantida pela profusão das múltiplas e sucessivas edições de manuais e dicionários de iconologia, ainda assim estava longe de uma prática rígida e castradora na qual foi reduzida a alegoria iluminista, como veremos mais detalhadamente à frente. Ao contrário do que se constituiu a alegoria deste último período, a alegoria barroca não era "*..frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita*"[14].

3. A FESTA REVOLUCIONÁRIA.

Ao contrário do Arco do Triunfo que encontrou uma continuidade na festa revolucionária do século XVIII - embora com as suas alegorias sensivelmente simplificadas - o carro alegórico marcou mais acentuadamente a festa barroca tardia, pois ele envolvia consigo a encenação de uma pequena *mascarada* que tinha as suas referências nos clássicos latinos e guardava toda a tradição didascálica da alegoria renascentista com os seus múltiplos sentidos, tradição esta incompatível com os princípios democráticos da alegoria revolucionária, portanto não passível de ter continuidade nas festas que o iluminismo promoveu[15].



Festa revolucionária: Templo Romano construído no Terreiro do Paço no Rio de Janeiro em 1818 quando da aclamação do rei D. João VI.

Uma análise comparativa dos documentos de *Festas* barrocas do mundo português que vimos estudando, com o documento dos festejos que se realizaram já quase ao fim da segunda década do século XIX, quando da aclamação de D. João VI - escrito por Bernardo Avellino[16] - é bastante reveladora.

Em primeiro, enquanto denotador da cultura clássica que seus autores detinham; os autores do barroco manipulavam com facilidade as fábulas do classicismo, oriundas de Virgílio e Ovídio; "*a prática das metáforas provenientes da história natural, assim como o recurso minucioso às fontes históricas, exigia dos autores (barrocos) uma erudição excepcional*"[17]. Avellino, por sua vez, não demonstra a mesma habilidade, ou, se tinha conhecimento dessas histórias, guardava-o para si, o que já é bastante significativo. A função narrativa do texto de Avellino é meramente descritiva, relata de forma sucinta os jogos e divertimentos executados durante as comemorações e, um pouco mais detalhadamente, as decorações e os ornatos construídos. Em nenhum momento a sua publicação pretende nos esclarecer acerca dos significados simbólicos ocultos das alegorias, de forma que podemos muito bem nos questionar se eles existiam.

Entre os exemplos destacamos a descrição que Avellino faz do *Arco do Triunfo* erguido no Terreiro do Paço no qual *Monsieur* Debret havia representado, do lado direito, a *Cidade do Rio de Janeiro* sustentada pela *América*, entregando as chaves a Sua Majestade, e, do lado esquerdo, "*..o mesmo Augusto Monarcha acolhendo as homenagens das Artes e do Commercio*"[18]. Ou então o *Arco do Triunfo* da rua do Sabão, onde aparecia uma figuração das *Quatro Partes do Mundo* coroada pelas representações da *Fama*, da *União* e da *Glória*[19].

Não seriam essas representações alegorias também? No sentido estrito da palavra, sem

dúvida. Era assim que a época mesmo denominava essas personificações de valores morais, de ramos do conhecimento humano e de partes e regiões do mundo. Elas, embora simplificadas, tinham a sua origem muitas vezes nos mesmos manuais clássicos que foram utilizados pelos autores barrocos. Num sentido mais amplo e complexo, entretanto, o que se percebe é que aqui começa a predominância de um tipo de representação que Gilbert Durand classificaria como pertencendo a um pensamento direto[20]. Aqui começa a desaparecer a prática que a tradição neoplatônica do Renascimento instituiu e que tendia a suprimir a distinção entre simbolização e representação. A Alegoria barroca - e também a do Renascimento - constituía uma prática sucessiva e interligada de representações, que afastavam cada vez mais significante e significado; *Continuæ translationes* afirmaria Bluteau, "*porque na realidade Allegoria he huma continuada compofiçaõ de metaphoras*"[21]. Nada da representação do tipo direto que vamos encontrar nas alegorias descritas por Avellino.

No Debret descrito por Avellino o único sentido existente é o literal; e abstraindo-se o fato de que quem aparece prestando homenagem a D. João VI são, de fato, duas mulheres e não as *Artes* ou o *Comércio*, ninguém está autorizado a ver nestas imagens mais do que o fio desta história simples, não existem outras histórias paralelas e as únicas alegorizações possíveis são as antropomorfizações em mulheres das *Artes* e do *Comercio*. O mesmo se dá no *Arco do Triunfo* da rua do Sabão, onde ninguém pode extrair mais daquelas imagens do que o fato de que a *Fama*, a *União* e a *Glória* estavam juntas para propagar os feitos dos portugueses nas *Quatro partes do Mundo*. O pensamento do iluminismo europeu teve como intenção confinar as *alegorias* a imagens que pudessem ser entendidas prontamente[22], e, sem dúvida, era isso que se podia observar nos Arcos de Triunfo elaborados por Debret e sua equipe.

Artistas como Debret e Grandjean de Montigny, autores desses Arcos e dessas 'alegorias', são exatamente o que se pode chamar filhos da *revolução* e tinham vindo para o Brasil fugindo da *Restauração*[23] - Debret havia sido discípulo de David - e neles o iluminismo já tinha deixado as suas seqüelas e substituído o pensamento simbólico pela tradição cartesiana.

Rodrigo Naves observou que a "*natureza da festa real excluía o grosso da população de uma participação mais esclarecida nos seus rituais. Estranhos a todos os procedimentos a que simplesmente assistiam, homens e mulheres deixavam-se levar, embevecidos, pelas aparências fascinantes*" enquanto que na festa revolucionária ou iluminista, a "*participação popular* (seria) *decisiva*"[24]. Estamos de acordo com este autor na constatação de que o significado da *alegoria revolucionária* era mais acessível ao espectador, contudo, como vimos ao longo deste texto procurando demonstrar, tal acessibilidade se dava pelo empobrecimento das possibilidades semânticas. Por outro lado, como já afirmamos em texto recentemente publicado, participação não deve ser confundida com compreensão, em especial com a importância que tal termo toma a partir do iluminismo. Nas

sociedades iconófilas a 'incompreensão' fazia parte dos mistérios do símbolo, pois tal como numa obra aberta, a alegoria convidava sempre a uma nova interpretação de seu texto: "*a festa barroca se comporta tal como um ritual religioso que não exige, para uma participação maciça e crível, a compreensão dos mistérios da igreja por parte dos fiéis, ao contrário até, os mistérios são parte do enigma do sagrado e é justo que só devam ser acessíveis aos iluminados (...) Por outro lado, a complexidade das possibilidades alegóricas não impossibilitava que o leigo ou o menos cultivado usufruísse, também ele, nas alegorias barrocas, das mesmas relações 'diretas' de interpretação que ele era capaz de identificar na alegoria 'revolucionária'*"[25].

Assim, o que vemos é que na moderna e pragmática sociedade dos signos, a prática alegórica barroca, oriunda mesmo dos primórdios do cristianismo, vê-se finalmente dissolvida. O cartesianismo quando assegura o triunfo do iconoclasmo e estabelece a primazia do signo sobre o simbolo, confina o significado da imagem à epiderme do seu sentido; o significante[26]. Paradoxalmente, a nova cultura que se estabelece é justo a daquela "*civilização que será dita da imagem, a civilização moderna*"[27].

---

[1] HAZARD, Paul. **El pensamiento europeu en el siglo XVIII**. Madrid, Alianza Universidad, 1991. p.10.

[2] STRONG, Roy. **Arte y poder**. Madrid : Alianza Editorial, 1988. p.20.

[3] COUTINHO, Pascoal Ribeiro. **Arco Triunfal. Idea e Allegoria sobre a fabula de Hyppomenes e Athalanta; (...)**. Lisboa, Officina dos herdeyros de Domingos Carneyro, 1708. p. 02.

[4] Dante, no Convívio, sustenta a existência de pelo menos quatro sentidos: o literal, o alegórico, o moral e o anagógico (cf. CAPRETTINI. 'Alegoria' in: **Signo. Enciclopédia Einaudi**. (31) Lisboa : Imprensa Nacional, 1994. p.254).

[5] FERREIRA, Francisco Leitam. **Idea Poetica, Epithalamica, Panegyrica, (...)** Lisboa, Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1709. p.27.

[6] STAROBINSKI, Jean. **L'invention de la liberté**. Genève, Ed. Albert Skira, 1994. p.85.

[7] ANÔNIMO. **Descripçam do Arco Triunfal que a naçam Ingleza mandou levantar na occafião em que as Mageftades dos Sereniffimos Reys de Portugal D. Joam o V & D. Marianna de Avstria foraõ à Cathedral de Lisboa.** Lisboa, Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1708. p.16.

[8] cf. CASSIRER, Ernst. **Antropología filosófica**. México, FCE, 1987. p.146.

[9] VIEIRA, Pe. António. **Livro anteprimeiro da história do futuro**. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983.

[10] DESWARTE, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos:** *Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa, Difel, 1992. p.145.

[11] D'ORS, Eugenio. **O Barroco**. Lisboa, Vega, [s/d]. p.27.

[12] CUNHA, Luiz Antonio Rosado da. **Relação da Entrada que fez o Exmo. e Revmo. Sr. D. Fr. Antonio do Desterro Malheyro...** Rio de Janeiro, Off. de Antonio Isidoro da Fonceca, 1747. p.17.

[13] apud. CHEVALIER & GHEERBRANT. **Dictionnaire des symboles**.

[14] BENJAMÍN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo : Brasiliense, 1984. p.184.

[15] A este respeito ver o meu artigo recém publicado: 'Festa barroca, espaço e poder' in: **Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte : C/Arte, 2008. pp 283-291.

[16] SOUZA, Bernardo Avellino Ferreira e. **Relação dos festejos que a feliz acclamação do muito alto, muito poderoso e fidelissimo Senhor D. João VI. Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves** (...) Rio de Janeiro, Typographia Real, 1818.

[17] BENJAMIN. **op.cit.** p.114.
[18] **op.cit.** p.04.
[19] **op.cit.** p.06.
[20] DURAND, Gilbert. **L'imagination symbolique**. Paris, PUF, 1993. p.08.
[21] BLUTEAU, D. Raphael. **Vocabulario portuguez e latino**. Coimbra, No Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 para o Tomo I. (verbete allegoria).
[22] GOMBRICH, Ernst H. *"Icones symbolicae; philosophies of symbolism and their bearing on art"* in: **Symbolic images; studies in the art of the Renaissance II**. Oxford, Phaidon, 1972. p.123.
[23] As relaçoes de Debret e da Missão Francesa com a monarquia lusa são complexas, segundo Naves a tendência mais aceita atualmente é de que após a queda de Napoleão, fugindo da Restauração, estes artistas ofereceram os seus serviços a D. João VI (Rodrigo NAVES. *"Debret, o neoclacissismo e a escravidão"* in: **A forma difícil**. São Paulo, Ática, 1997. p.125 nota 23)
[24] NAVES. **op.cit.** p.62 e 63.
[25] RIBEIRO. **op.cit.** p.289.
[26] Cf. DURAND. **op.cit.** p.24.
[27] ARGAN, Giulio Carlo. **L'âge baroque**. Genève, Albert Skira, 1994.

As construções efêmeras e a transformação dos cenários para as festas e celebrações na corte do Rio de Janeiro

Cybele Vidal Neto Fernandes

Doutora em História Social da Cultura IFCS/UFRJ
Escola de Belas Artes/UFRJ

Festas reais no Rio de Janeiro, ocasiões festivas que incorporam tradições das cortes européias, especialmente da França e de Portugal. Decorações, música, luzes transformam a cidade. A nobreza, o povo, o negro, o selvagem se reúnem, sob a benção da Igreja, para homenagear a família real portuguesa, agora no Brasil.

Monarquia – tradição - festa

Royal parties in Rio de Janeiro, festivities ocasions wich incorpore traditions of the europeans courts, especially of France and Portugal. Ornamentations, music, lights transform the city. The nobility, the people, the black man, the wild meet, under Church´s bless to render homage to the royal portuguese family, now in Brazil.

Monarchy – tradition – party.

> *"Festa: de um lado, tem relação com ritual, de outro, com a orgia. Em si é um ritual extraordinário que se celebra a cada longo período de tempo, a cada ano, por exemplo."* [1]

O sentido da festa - Festas e celebrações são atividades que se inscrevem nas práticas e comemorações dos povos, nas mais diferentes manifestações culturais, desde a Antiguidade. Referem-se aos acontecimentos singulares, ligados às tradições, impregnados de grande carga simbólica, que ocorrem na vida cotidiana. Detendo-me apenas aos primeiros anos do século XIX, tratarei das festas como ocasiões singulares na vida da cidade do Rio de Janeiro que, com a chegada da Corte, passou por profundas transformações em seus hábitos e costumes, sendo talvez a celebração das festas um dos aspectos mais reveladores da sua nova maneira de viver. As celebrações referentes às monarquias se tornaram freqüentes em toda a Europa, a partir do surgimento do sistema absolutista e do fortalecimento dos Estados Nacionais, remontando, em especial, à corte de Luiz XIV. [2] Observa-se uma reapropriação de antigas tradições, para homenagear a figura divina do rei e compor os magníficos cenários das festas.

No Brasil, as festas ocorreram desde o início da colonização, tornando-se mais freqüentes no século XVII e XVIII, quando tomou as características da *festa barroca*, com magníficos exemplos na Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro.[3] Essas comemorações se referem à oficialização dos soberanos no trono, nascimento ou morte de membros da família real, festividades especiais da Igreja, como as festas do calendário litúrgico.

Tradicionalmente esses festejos eram descritos pelos relatos de pessoas letradas, com licença oficial para realizarem tais narrativas. Esses relatos funcionavam como "leitura autorizada", e se detinham na organização das diversas etapas da festa, conduzindo o leitor a uma verdadeira viagem no tempo. Seguiam um receituário apoiado nas tradições monárquicas, com repertório clássico, utilizando símbolos e alegorias, cujo sentido nem sempre era decifrado por toda a população, mas por ela respeitado como verdade, pelos poderes hierarquizados.[4]

Os artistas e artífices eram convidados a participar na concretização dos projetos para a transformação da cidade em cenário da festa, à semelhança do que se fazia na corte de Lisboa: "O cortejo joanino passeou-se com todo o seu esplendor, por ruas e praças de Lisboa até ao Terreiro do Paço, onde se apearam e se dirigiram, debaixo do pálio, levado por membros do Senado de Lisboa Ocidental (...) Os dias que se seguiram foram tempos de festa popular. Ao pasmo que as montanhas de ouro e as luzidias galas provocaram em todos os que, passivamente, se deixaram embalar pelas grandezas dos que iam passando pelas ruas e praças, seguiram-se dias de touradas e noites de luminárias e fogos de artifício no Terreiro e no Castelo, enquanto os salões do Paço da Ribeira se enchiam de bela música" .[5]

Viver o mágico momento da festa, era ingressar numa "realidade inventada" pelo cerimonial, os desfiles, a música, a dança. Eram ocasiões em que era exaltada a figura do monarca, centro do poder, mas de um poder que se desejava presente, pois estava fisicamente distante do povo. Com a chegada do século XIX a situação se altera e esse rei, sempre cultuado à distância, finalmente se faz presente, conferindo um novo sentido a essas celebrações.

A chegada da Família Real – Se antes da chegada da Corte a Colônia celebrava os acontecimentos ligados à Família Real, após 1808 essas comemorações ganharam uma nova feição, em especial no Rio de Janeiro.[6] O primeiro grande acontecimento comemorado foi a *Chegada da Corte de D. João VI ao Rio de Janeiro*, vinda do porto de Lisboa, de onde saiu em 29/11/1807. Sobre o inesperado acontecimento, o Padre Perereca (visto isto aqui na posição de um cronista apaixonado) dizia que não saberia explicar o assombro, o sentimento de todos por causa das desgraças que atingiam a Mãe Pátria, mas que antevia também tempos melhores para a colônia: "Se grandes eram os motivos de mágoa e aflição, não menores eram as causas de consolo e de prazer; uma nova ordem de coisas ia a principiar nesta parte do hemisfério austral. O império do Brasil já se considerava projetado e ansiosamente suspirávamos pela poderosa mão do Príncipe Regente (...)"[7]

Os festejos foram inaugurados repentinamente, no dia 17/01/1808, quando chegou ao porto do Rio a nau **Rainha de Portugal**, que havia se separado do resto da esquadra devido a uma tempestade, trazendo as princesas reais.[8] Em 07/03/1808 finalmente

a esquadra real chegou à barra do Rio de Janeiro e a ela se juntaram, os navios que estavam no porto, para anunciarem, com salvas de canhões, acompanhadas do badalar dos sinos das igrejas, a presença dos primeiros reis a pisarem nas terras da América. No dia 08/03/1800, sob o pálio real, o príncipe desembarcou e seguiu em direção à Catedral, sediada na igreja do Rosário, acompanhado de autoridades, nobres, e religiosos Beneditinos, Franciscanos, Carmelitas e Jesuítas.[9]

O casamento da Infanta Maria Tereza - Em 1810 houve um acontecimento extraordinário: o *Casamento da Infanta Maria Tereza, Princesa da Beira, com o infante D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança,* sobrinho de D. João e almirante-geral da marinha portuguesa. Uma passarela em madeira, foi armada entre o palácio e a Capela Imperial; próximo à saída do palácio, havia dois coretos e na chegada à Capela Real, outros dois. As salas do palácio foram forradas com sedas de damasco e diversos lustres de cristal iluminavam fartamente o seu interior. Na praça, as casas estavam igualmente enfeitadas e cuidadosamente iluminadas e o conjunto dava a impressão de um grande salão, que parecia prolongar os espaços do palácio para na rua.

Numa armação munida de fogos e profusamente iluminada, o gênio da Concórdia coroava um grande painel oval com os retratos de D. João e D. Carlota Joaquina e, mais abaixo, protegidos pelo Himeneu, outros dois painéis, colocados nas esquinas, tinham os retratos dos noivos, D. Carlos e de D. Maria Tereza. O cortejo real retornou ao palácio de São Cristóvão por mar, em barcos iluminados, que os levaram até à praia do Caju.

Seis meses depois ocorreram mais sete dias de festas, a cargo do intendente de polícia Paulo Fernandes Viana. As celebrações ocorreram no Campo de Santana, onde foi montado um cenário grandioso: um imenso jardim, com um anfiteatro quase circular, com trezentos e quarenta e oito camarotes, em dois andares. Uma ampla varanda com três janelas, dava acesso à chamada *Praça do Curro,* com cenário tropical de jardim com palmeiras.

Ali desfilaram vários carros alegóricos ofertados: 1- comerciantes do varejo e boticários (**carro da América**) 2- ourives de ouro e prata (com a **dança dos chineses)** 3- negociantes de secos e molhados e de louças (**carro da Imortalidade com a dança dos heróis portugueses**) 4- artesãos latoeiros, ferreiros, segeiros, caldereiros (**dança dos mouros)** 5- carpinteiros que executaram a obra do curro (**danças militares**) 6- um grande **barco** com bailarinos. O **carro da América**, representava o povo e as terras do novo mundo, através de uma montanha sobre a qual uma índia, de pé, simbolizando a América, a cabeça coroada com um cocar de penas coloridas, arco e flecha na mão, remetia à luxuriante floresta tropical, com sua rica vegetação, flores e animais. No carro descrito havia uma engrenagem para jorrar água ao passar, refrescando o ambiente.

A Aclamação de D. João VI- Outro grande motivo de festa foi a *Aclamação de D. João VI a*

Rei de Portugal, Brasil e Algarves, em 06/02/1818, dois anos depois da morte da rainha D. Maria I. Os preparativos já podiam contar com a participação dos artistas franceses, além dos artistas portugueses ligados à Casa Real. Novamente o interior do palácio se vestiu de veludo, seda e cristal, luxo que se estendia à praça, onde as residências também tentaram compor-se em harmonia. Um alto obelisco sobre pedestal, imitando granito vermelho, cercado por grades e muito iluminado, marcava o centro da praça. Essa representação é perfeitamente adequada à imagem do governante, pois desde a Antiguidade, e na Roma Imperial, o obelisco foi utilizado como símbolo do raio solar, por sua forma, sendo também relacionado com a da luz , como "espírito penetrante" devido à sua posição vertical e da ponta piramidal que o arremata.[10]

Próximo ao chafariz, um arco de triunfo, ofertado pela *Junta de Comércio do Rio de Janeiro*.[11] Tinha quatro colunas coríntias de cada lado e oito em cada face, nichos com as deusas *Minerva* (Sabedoria) e *Ceres* (Agricultura). Sobre a cimalha, baixos-relevos alusivos à chegada de D. João VI, com a representação alegórica do *Rio de Janeiro ofertando as chaves ao rei* e da *América com as capitanias do Brasil*. Sobre as colunas estavam também *As quatro partes do mundo,* entre os escudos reais, grinaldas e gênios. No arremate do ático, a representação do *Rio Tejo e do Rio de Janeiro.*

Mais próximo ao mar, foi armado um *templo à romana* consagrado à deusa *Minerva* (Sabedoria) oferta do *Senado da Câmara*. A imagem do templo remete à habitação do ser superior, o lugar a ser preservado e venerado. Era recorrente a utilização desse tema nos cenários festivos das cortes européias, justificando-se assim, a escolha de Grandjean e Debret para a referida representação. [12] Tinha trinta e duas colunas imitando granito rosa, entablamento cinza, e uma escadaria de acesso ladeada pelas deusas da *Poesia* e da *História*. Na empena as representações dos rios *Danúbio, Eufrates, Tibre, Amazonas e a Fama* em bronze dourado. No centro, sobre um pedestal, o *Busto de D. João,* reverenciado pela deusa *Minerva*, em mármore branco em tamanho colossal.

Havia, ainda, uma outra armação, de grandes dimensões, hoje conhecida como *Varanda da Aclamação,* projeto do arquiteto português João da Silva Muniz, cuja idéia fora conceber um lugar mais adequado para a acomodar os principais atores da festa, durante a solenidade da Aclamação. Fazia face com a frontaria do antigo convento do Carmo, abrindo-se para a praça através de dezenove arcos, sendo o central destacado do plano de fundo, em formato de tribuna. No interior, ricos lustres de cristal, paredes revestidas de veludo e seda, pinturas alegóricas no teto comemoravam as virtudes de D. João. Ali o rei, sentado no trono, de uniforme e segurando o cetro - de acordo com a tradição e o protocolo - foi aclamado, mas não coroado. A coroa foi depositada numa almofada ao seu lado, durante a cerimônia. A música ficou a cargo da orquestra de músicos austríacos trazidos pela Princesa Leopoldina, e foi instalada num espaço abaixo da tribuna de honra da *Varanda.*

Na estrada que levava à Quinta da Boa Vista, próximo a Mata-Porcos, foi armado um arco de triunfo, de uma só abertura, com as alegorias à *Fama*, três *Hércules* (representando as três partes do Reino) relevos simbólicos, muitas luzes, e a frase, *Ao pai do povo, ao melhor dos reis,* obra do artista Mr. Bouck. Esse deveria ser considerado um artista bem formado, porque foi também contratado pelo Intendente de Polícia Paulo F. Viana para decorar a fachada da sua residência, no Campo de Santana, onde criou um aparatoso conjunto, com efeitos dos transparentes, muito próprios para conjugar as luzes e destacar pinturas e mensagens escritas, seja de dia ou de noite. Era arrematado com a frase: *A indelével memória da feliz coroação do Augusto Senhor D. João VI* , um retrato do rei num transparente e os Gênios dos Três Reinos, Portugal, Brasil, Algarves.

Dos poucos artistas identificados nessas encomendas, há Luiz Xavier Pereira, maquinista do Teatro Real, autor de uma armação decorativa para as fachadas do teatro e dos dois edifícios laterais. Vale citar ainda o artista português Manoel da Costa, chegado ao Brasil em 1811, arquiteto, pintor, decorador, cenógrafo responsável pela reforma dos coches franceses herdados de D. João V, e trazidos de Portugal.[13]

Dois arcos, que haviam servido aos festejos da chegada de D. Leopoldina, foram reaproveitados, com as adaptações necessárias ao tema da festa (por exemplo, o *Tejo* substituiu o *Danúbio* e o *Retrato de D. João* foi colocado no lugar do dos príncipes) e armados na rua Direita e na Rua do Sabão. No Campo de Santana houve festas mais populares, num cenário condizente com o fato extraordinário que se comemorava.

As homenagens festivas chegaram ao teatro onde foi realizado um **Elogio** para o qual, Debret pintou o que denominou **Decoração do bailado histórico**, como ele mesmo justifica: "A fim de não perder, na medida do possível, o meu caráter de pintor de história, vali-me do antigo cerimonial dos reis de Portugal para representar D. João VI em uniforme real, de pé sobre uns pavês, suportado pelas figuras características das três nações que compõem o Reino Unido de Portugal e Algarves. Logo abaixo desse grupo principal coloquei as figuras ajoelhadas do Himen e do Amor, com os retratos do príncipe e da princesa real. Ambos entrelaçavam as iniciais dos jovens esposos formando um monograma por cima do altar ardente do Himeneu".[14]

A Sagração e Coroação de D. Pedro I- Seguindo-se ao ato de 07/09/1822, o Grito da Independência, em 12/10/1822 ocorreu a *Sagração de D. Pedro como Primeiro Imperador do Brasil* e em 01/12/1822 a *Cerimônia da Coroação*. A *Sagração* ocorreu no Campo de Santana, no Palacete montado para a *Aclamação de D. João,* sendo este reformado. Por outro lado, a *Coroação,* como uma cerimônia litúrgica, foi considerada condizente com o povo, para o qual a vida girava em torno das tradições da Igreja e da fé cristã, conclamando o povo ao sentimento patriótico, e colocando o país sob a proteção da Igreja através desse ato de tanta significação.

A cerimônia visava, ainda, conferir reconhecimento oficial à hierarquia nacional e consagrar a pessoa divina do Imperador. Uma comissão, da qual fazia parte José Bonifácio, preparou o complexo cerimonial. A par da importância em si das duas cerimônias, a *Coroação* foi, definitivamente, um fato extraordinário uma vez que, tradicionalmente, os reis de Portugal não eram coroados, mas apenas aclamados " pois esperava-se a volta do lendário rei D. Sebastião, derrotado e desaparecido na África, juntamente com a Coroa do Reino".[15] Assim sendo, D. Pedro I, nesse ato, estava rompendo, em definitivo, com uma importante tradição portuguesa.

A *Coroação* foi, portanto, uma cerimônia litúrgica, em conformidade com as regras do Pontificado Romano, onde o Imperador *respondeu a um interrogatório, observou as instruções dos seus deveres, e, por fim prestou o juramento:* "Eu, Pedro I, pela graça de Deus, e unânime vontade do povo, feito Imperador do Brasil e Seu Defensor Perpétuo, juro observar e fazer observar constitucionalmente as Leis do Império; juro defender e conservar, com todas as minhas forças, a sua integridade. Assim Deus me ajude, e por estes Santos Evangelhos"[16].

O ambiente era de alegria e descoberta de um novo sentimento em relação à realidade política do país. No teatro, Debret criou um novo *pano de boca* com uma alegoria que comemorava a fidelidade da população do Brasil ao novo governo imperial. Nessa composição procurou reunir elementos simbólicos que remetiam ao povo e aos recursos do país; o governo imperial foi representado como uma mulher sentada e coroada, com uma túnica branca e o manto ricamente bordado, portando as armas do Imperador segurando na mão direita a Constituição do Brasil.[17]

Considerando os limites de uma comunicação, procurei, nos poucos relatos aqui colocados, refletir sobre algumas celebrações, considerando o seu papel como instrumento de elucidação e perpetuação dos valores monárquicos, civis e religiosos. Tais acontecimentos promoviam, ainda, o conhecimento através do vocabulário esclarecido utilizado, dos mecanismos de perpetuação de tradições dos povos, das propagandas de idéias e ideais de amor à terra, ao governante, à ordem, como elementos estimuladores das ciências e das artes, como formação da idéia de Brasil.

---

[1] CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 253.

[2] Conferir: BENOIST, Luc. **Versailles e t la monarchie.** Paris: Éditions de Cluny a Paris, 1947, 5 Vs, pranchas número 23 a 31.

[3] Conferir: HANSEN, João Adolfo. **Festas e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo:EDUSP, 2001.PEREIRA, Sônia G. **A representação do poder real e as festas públicas no Rio de Janeiro colonial**. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003. DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil colonial.**São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. ÁVILA, Afonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. Ávila, A. **Resíduos seiscentistas em Minas Gerais. Textos do século de**

ouro e as projeções do mundo barroco.Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, 2 Vs. ARANTES, Adalgisa. **O triunfo eucarístico e a universalidade.** In: *Revista Barroco* n.o 15. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

[4] Conferir: GERVÁSIO, Flávia Klausing. **Festas para El Rei: relatos e símbolos das festividades régias na América Portuguesa setecentista.** Belo Horizonte: UFMG, Dissertação de mestrado, 2008.

[5] TEDIM, José Manoel. T**riunfo da festa barroca na Corte de D. João V. A troca das princesas.** In: Revista Barroco n.o 19. Belo Horizonte: s/Ed.2001/2004p. 121 – 136.

[6] A descrição minuciosa desses festejos passou a ocupar páginas e páginas da *Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro periódico a circular no Brasil. Por vezes a recém criada *Impressão Régia* imprimia folhetos descritivos dessas festas. Conferir: **Catálogo da Exposição D. João VI e o seu tempo.** Lisboa: Palácio da Ajuda, Galeria de Pintura do Rei D. Luís. , Maio-Junho de 1999, p. 376.

[7] SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca) . **Memórias para servir à história do Reino do Brasil**.Belo Horizonte: Editora Itatiaia, / São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1981, 2 V, p. 168 1.o V.

[8] Embora só tenham desembarcado um mês depois, a cidade recebeu as princesas com entusiasmo, intensificando a iluminação já preparada para a festa de Santo Antônio. A demora do resto da esquadra se deu porque D. João demorou-se uns dias na Bahia, onde desembarcou em 22 de janeiro.Ali foram preparadas festas, com iluminação e fogos, por três noites sucessivas. Na Bahia D. João tomou providências para a abertura dos portos brasileiros às nações amigas, o primeiro ato significativo da sua presença em terras do Brasil.

[9] Na ocasião a cidade se iluminou por nove dias e foi erguida uma armação efêmera no Largo do Paço, em arcadas, com vasos e pirâmides, tendo ao centro um medalhão com o retrato e D. João contornado por grinalda de rosas. De um lado Lisias olhava tristonho; do outro a África se punha de joelhos e oferecia suas riquezas; a América, de manto real, lhe ofertava o coração. Em baixo a nau que trouxera D. João e versos alusivos ao acontecimento.

[10] CIRLOT, Juan-Eduardo**. Dicionário de símbolos** São Paulo: Editora Moraes, p. 421.

[11] O arco de triunfo, em Roma, era erguido como símbolo da vitória, e comemorava o retorno dos generais que regressavam em triunfo com suas legiões. Remetiam ainda ao ritual de passagem que a porta representa, como o Arco de Constantino, erguido em 315 d.C.

[12] BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos.** São Paulo: Editora Melhoramentos, 1993, 9. 357 – 359.

[13] FERNANDES, Cybele V. N. **Considerações sobre a pintura do início do século XIX no Rio de Janeiro – Manoel da Costa. Manoel Dias de Oliveira, Francisco Pedro do Amaral.** In: *V Colóquio Luso-Brasileiro de História da arte. A arte no mundo português nos séculos XVI, XVII, XVIII*. Faro/Portugal, 2001, p. 405 – 420.

[14] DEBRET, J. B. **Viagem Pitoresca ao Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1878, p. 292

[15] SCHUBERT, M. Guilherme. **A coroação de D. Pedro I.** Rio de Janeiro: Ministério da Justiça/Arquivo Nacional, 1973, p. 20

[16] _____. Opus cit, p. 21

[17] DEBRET, J. B. Opus cit, p. 326 – 329.

1808-2008 – D. João VI e a Natureza do Rio de Janeiro: De Real Horto a Jardim Botânico

Carlos Gonçalves Terra

Prof. Adjunto de História da Arte e História dos Jardins da Escola de Belas Artes/UFRJ; Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC/RJ; Mestre em História da Arte pela Escola de Belas Artes/UFRJ; Doutor em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ; Membro da The Garden History Society, Londres, Inglaterra; Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte; Vice-Diretor da Escola de Belas Artes/UFRJ – 2006-2009.

O trabalho está centrado nas questões da paisagem no Rio de Janeiro, sobretudo aquela que envolve o espaço do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, desde sua criação até os dias atuais. No início do século XIX intensificam-se as grandes transformações econômicas e políticas no Brasil e, principalmente, no Rio de Janeiro pelo seu amplo crescimento urbano. A chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, estimulou uma nova sensibilidade à natureza e uma nova percepção na arte do paisagismo. Dentre as iniciativas do Regente – D. João VI –, destaca-se a criação de um Jardim de Aclimação, numa área que fora desapropriada para instalação de uma fábrica de pólvora. É pela visão dos viajantes que exploraram o território brasileiro e deixaram suas impressões registradas, que se observa que o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, na verdade, deixava muito a desejar. No reinado de D. Pedro I, mais precisamente em 1822, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro foi aberto à visitação pública. Hoje seu acervo é formado por coleções de diversas espécies e decorado com chafarizes, estátuas, pérgulas e lagos, espalhados pelo parque. Igualmente aos demais jardins botânicos do mundo, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro é uma instituição decisiva para o processo da conservação de espécies da flora nacional fora de seu ambiente natural. Aberto à visitação pública, ele se diferencia dos parques por possuir uma coleção de plantas ordenada e classificada, devidamente registrada e documentada. Também oferece ao público visitante informações sobre as espécies botânicas, sua origem, utilidades e curiosidades. Suas coleções científicas contêm exemplares de plantas domesticadas pelo homem, espécies medicinais, fruteiras silvestres, muitas vezes desconhecidas do público em geral, plantas ornamentais de rara beleza e espécies ameaçadas de extinção. O jardim botânico do Rio de Janeiro e seus congêneres representam instrumentos de educação e conscientização para a conservação da biodiversidade. Entre as metas a serem alcançadas por estas instituições estão atividades de educação ambiental voltadas para a conservação da flora e o respeito ao meio ambiente. Hoje os jardins botânicos estão adaptados ou adaptando-se a realidade do dia-a-dia, como consta das *Estratégias dos Jardins Botânicos para a Conservação* onde se busca soluções para problemas de várias origens, entre as quais aquelas causadas pelo empobrecimento biológico do nosso planeta, devido ao desrespeito do homem pela natureza.

Jardim Botânico, Rio de Janeiro, D. João VI

This work is focused on questions involving the landscaping of Rio de Janeiro, above all the one which circles the Botanic Garden area of Rio de Janeiro, since its construction until current days. In the beginning of the 19th century great economic and political changes got more intense in Brazil, especially in Rio de Janeiro due to its ample urban growth. The arrival of

the Royal Family in Brazil in 1808 aroused a new sensibility on nature as well as a new perception on the landscaping art. Among the initiatives of the Regent – D. João VI – there is a highlight on the creation of a Climatizing Garden, in an area that once was expropriated for the construction of a gun powder factory. It is for the vision of the voyagers who explored the Brazilian territory and left their prints, that it is observed how much the Botanic Garden in Rio de Janeiro lacked. In the reign of D. Pedro I, more precisely in 1822, the Botanic Garden of Rio de Janeiro was opened to the public. Nowadays in its collection there are several species, it is decorated with fountains, statues, pergolas and lakes spread all over the park. Likewise other botanic gardens around the world, the Botanic Garden in Rio de Janeiro is a decisive institution for the process of conservation of the national flora species which are out of their natural environment. While opened to the public, it differs from the other parks for having a collection of ordered and classified plants, correctly registered and documented. It also offers the public information about botanic species, their origin, usage and curiosities. Among its collections there are samples of domesticated plants, medicinal plants, fruit trees, many times unknown by the public in general, rare beauty ornamental plants and endangered species. The Botanic Garden in Rio de Janeiro and its congeners represent instruments of education and consciousness for the biodiversity conservation. Among the goals to be achieved by these institutions are the environmental education activities concentrated on the flora conservation and the respect to the environment. Nowadays the botanic gardens are adapted or becoming adapted to the day-by-day reality as in Estratégias dos Jardins Botânicos para a Conservação where there was a search for solutions for problems coming from many origins, including those caused by the biological impoverishment of our planet, due to man´ s disrespect for the nature.

Botanic Garden, Rio de Janeiro, D. João VI

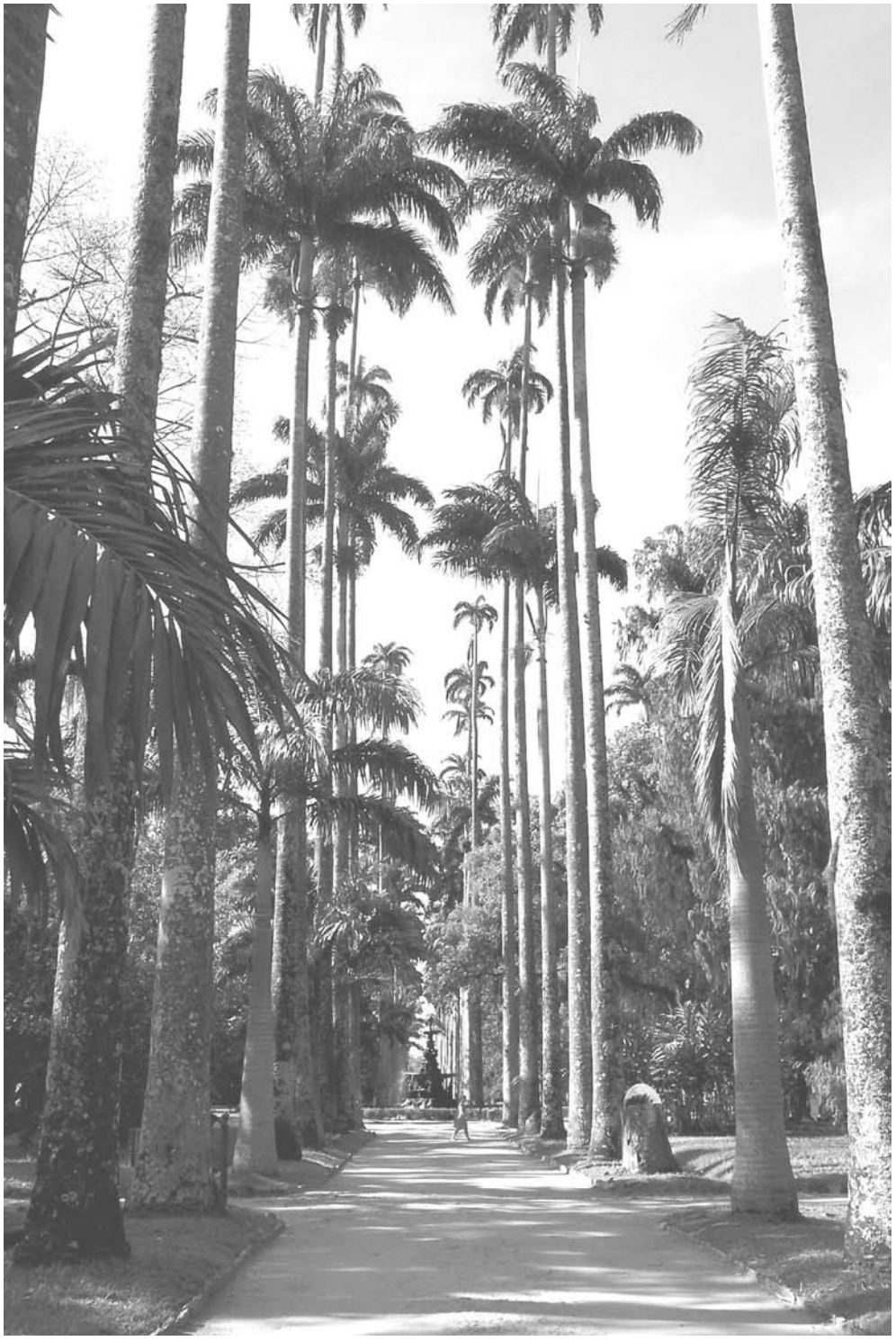
Ao analisarmos um Jardim Botânico como área física, verificamos que ele é uma reunião de jardins. Possui finalidades científicas e é usado por botânicos para o estudo das plantas. Ele também serve como um jardim de prazer para o usuário comum, pela satisfação da vontade de conhecer, associada à finalidade de informação botânica. Um jardim botânico também é um lugar que contém coleções de plantas em forma de bancos ativos de germoplasma *in situ*, esses com a finalidade de preservar a flora local. Existem os *ex situ* que são destinados a conservação de outras regiões do país ou do exterior.

O número aproximado de jardins botânicos é de 1.700 e se encontram espalhados pelo mundo. As zonas temperadas são as que tem a maior concentração deles apesar de se encontrar nos trópicos uma maior biodiversidade.

A Resolução n. 339, de 25 de setembro de 2003, dispõe sobre a criação, normatização e funcionamento dos jardins botânicos. O Conselho Nacional do Meio Ambiente (CONAMA), no uso das competências que lhe são conferidas pelos arts. 6º e 8º, da Lei no 6.938, de 31 de agosto de 1981, regulamentada pelo Decreto no 99.274, de 6 de junho de 1990, e tendo em vista o disposto em seu Regimento Interno, Anexo à Portaria no 499, de 18 de dezembro de 2002, e criação de jardins botânicos, para regulamentar o funcionamento e definir os objetivos, resolve (optamos por apenas alguns artigos da resolução):

"Art. 1º. Para os efeitos desta Resolução entende-se como jardim botânico a área protegida, constituída no seu todo ou em parte, por coleções de plantas vivas cientificamente reconhecidas, organizadas, documentadas e

Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Fotografia do autor, 2007.



identificadas, com a finalidade de estudo, pesquisa e documentação do patrimônio florístico do País, acessível ao público, no todo ou em parte, servindo à educação, à cultura, ao lazer e à conservação do meio ambiente.

Art. 2º. Os jardins botânicos terão por objetivo:

I. Promover a pesquisa, a conservação, a preservação, a educação ambiental e o lazer compatível com a finalidade de difundir o valor multicultural das plantas e sua utilização sustentável;

II. Proteger, inclusive por meio de tecnologia apropriada de cultivos, espécies silvestres, ou raras, ou ameaçadas de extinção, especialmente no âmbito local e regional, bem como resguardar espécies econômica e ecologicamente importantes para a restauração ou reabilitação de ecossistemas;

III. Manter bancos de germoplasma *ex situ* e reservas genéticas *in situ*;

IV. Realizar, de forma sistemática e organizada, registros e documentação de plantas, referentes ao acervo vegetal, visando plena utilização para conservação e preservação da natureza, para pesquisa científica e educação;

V. Promover intercâmbio científico, técnico e cultural com entidades e órgãos nacionais e estrangeiros; e

VI . estimular e promover a capacitação de recursos humanos.

Art. 5º. O jardim botânico será classificado em três categorias denominadas “A”, “B” e “C”, observando-se critérios técnicos que levarão em conta a sua infra-estrutura, qualificações do corpo técnico e de pesquisadores, objetivos, localização e especialização operacional”.

Paralelamente aos jardins de prazer, que tiveram uma grande difusão na Itália até o século XVI, os jardins botânicos começam a ganhar impulso nesse período, tendo seu marco inicial em 1543 com a criação do primeiro horto botânico de Pisa, seguido pelo de Pádua, em 1545 e o de Florença, em 1550.

Na Idade Média, mesmo existindo jardins com ervas medicinais, principalmente nos mosteiros, a classificação científica inexistia e a utilização das plantas para uso terapêutico era indicada pela sua semelhança a um órgão ou parte do corpo humano. No Renascimento, os humanistas se preocuparam mais com a natureza e principiaram a investigar a morfologia de acordo com a origem geográfica e os hábitos de crescimento das plantas. Dessa maneira, os jardins botânicos começaram a ser planejados com a mesma preocupação estética utilizada nos jardins de prazer.

Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Fotografia do autor, 2007.



O Horto Botânico de Pádua, apesar de ter sido antecedido pelo de Pisa, é considerado o mais antigo da Europa. Ele foi projetado por Giovanni Morini e elaborado na forma de um quadrado inscrito em um círculo, tendo a sua volta quatro seções quadradas, também subdivididas em quatro. Cada seção era plantada com uma variedade particular de vegetal, para ajudar os estudantes de medicina na identificação das plantas. Era cortado por duas alamedas perpendiculares dispostas segundo os pontos cardeais.

Desde o início, o Horto Botânico de Pádua cultivou espécimes raras, locais e exóticas. O catálogo de 1591, o primeiro impresso na Europa, listava aproximadamente 1.168 plantas, incluindo entre elas a palmeira em leque que impressionou Goethe durante suas visitas à Itália.

A finalidade inicial do jardim botânico consistia mais especificamente em agrupar as informações trazidas com as primeiras rotas de comércio para as Índias e Américas, como forma de manutenção, no país dominante, do conhecimento adquirido em terras estrangeiras.

Em Portugal o Jardim Botânico de Coimbra nasceu como exigência da Reforma Pombalina de 1772. Se bem que, já em 1731, Jacob de Castro Sarmento tenha enviado de Londres um primeiro esboço para o horto botânico, que deveria ser erigido *in augmentum* das Ciências Naturais e da Faculdade de Medicina, são os Estatutos da Nova Fundação que, achando insuficiente o Gabinete de História Natural, no qual as plantas se viam apenas "nos seus cadaveres, seccos, macerados e embalsamados", declaram indispensável "o estabelecimento d'um Jardim Botanico no qual se mostrem as plantas vivas". O Jardim era, deste modo, parte integrante da implantação do novo método – sintético-compendiário-demonstrativo – que pretendia conduzir os estudantes gradualmente do mais simples ao mais complexo, introduzindo no processo de aprendizagem a observação e a demonstração.

Ainda hoje, os grandes jardins botânicos estão na Inglaterra, França e Alemanha, países que permaneceram em evidência na escala mundial. Essa forte ligação do poder político e econômico com os jardins botânicos se explica justamente pela função de agrupar conhecimento científico e mais tarde tecnológico, pois o domínio no processo de colonização se deu, entre outros motivos, através do conhecimento das riquezas da região controlada.

Posteriormente, com a Revolução Industrial, a importância estratégica dos jardins botânicos foi reduzida à medida que a concepção dos valores mudaram, pois não se dependia mais exclusivamente do extrativismo e da comercialização dos produtos naturais.

No Brasil nos primeiros séculos após o seu descobrimento, os colonos, envolvidos com questões como sobrevivência, conquista e ataques, não estavam preocupados em se

Plano do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.



apropriar da paisagem natural para recriar jardins de contemplação e deleite. Afinal, sob muitos aspectos a própria natureza se oferecia como um grande jardim das delícias.

Somente no final do século XVIII surgem os primeiros jardins botânicos como os de Belém, PA; de Ouro Preto, MG; de Salvador, BA; de São Paulo, SP, entre outros. Esses jardins são extremamente simplificados e de realização quase sempre "embrionária". Plantas de outros países ainda quase não figuram nesses espaços.

A chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, estimulou uma nova sensibilidade à natureza e uma nova mentalidade na arte do paisagismo. A necessidade da organização de uma corte nos moldes europeus e a vinda da Missão Artística Francesa não só transformaram a arquitetura, mas a concepção da arte de execução dos jardins.

Dentre as iniciativas do Regente – D. João VI –, destaca-se a criação pelo Decreto de 13 de maio de 1808 de uma "fábrica de pólvora", numa área rural ao sul do Rio de Janeiro, situada às margens das águas de uma grande lagoa (hoje denominada Lagoa Rodrigo de

Freitas) cercada por cafezais e canaviais e uma grande quantidade de outras plantações: pomares de diversas frutas, batata, milho, criação de gado entre outros. Acredita-se que nesse espaço, junto à fábrica de pólvora começou a ser elaborado um jardim, inicialmente muito insipiente – um Jardim de Aclimação. No inicio, foi assim chamado, porque seu objetivo principal era aclimatar plantas exóticas e raras. João Conrado Niemeyer de Lavor afirma que "em 13/6/1808, o Príncipe Regente mandando preparar um jardim de aclimação, para a introdução de especiarias das Índias Orientais, plantou o que seria a semente, para surgimento do hoje Jardim Botânico do Rio de Janeiro"[1].

Na Carta Régia de 06 de junho de 1809, que trata da conquista de Caiena e da Guiana Francesa, enviada pelo Príncipe Regente para o Governador e Capitão General da Capitania do Pará, encontramos a seguinte ordem:

> ... Já tereis recebido as minhas ordens que vos mandei expedir, para que fizésseis tirar de Cayenna todas as plantas, que pudésseis, de cravo da Índia, de nós-moscada, da canella, da pimenta e da canna de assucar de Otahity, e as fizésseis remetter para essa Capitania do Para, para esta do Rio de Janeiro, e para as outras, onde possam estender-se tão importantes culturas, ...[2]

Lavor afirma ainda que pelo Decreto de 11 de outubro de 1808, recebeu o nome de Real Horto[3].

No Alvará de 01 de março de 1811, que cria a Real Junta de Fazenda dos Arsenais, Fábricas e Fundição da Capitania do Rio de Janeiro e uma Contadoria dos mesmos Arsenais, teremos uma das primeiras indicações oficiais da criação do Jardim Botânico. Esse documento também legislará sobre os seus plantios e nele encontramos a seguinte referência no seu artigo 32:

> O Presidente que será sempre, como fica dito, o Tenente General de Artilharia, Inspector Geral dos Arsenaes e Fabricas, deverá ter a suprema inspecção e direcção de todos os trabalhos dos arseanes e fabricas de pólvora, refino do salitre e carvoaria e de quaesquer outras fabricas e estabelecimentos dos Arsenaes Reaes que eu for servido crear; como serão na Lagoa de Freitas as olarias, caeiras, córtes de madeiras e sua extracção, por meio de caminhos que se hajam de praticar; **dirigindo também um estabelecimento de um jardim botânico da cultura em grande de plantas exóticas que mando se haja de formar na dita fazenda da Lagoa e de que será encarregado, debaixo das suas ordens, o Deputado Vice Inspector della, promovendo a cultura das moscadeiras, alcanforeiras, cravos da Índia, canella, pimenta, e os cactos com a cochonilha; fazendo-se as necessárias experiências, para vir a conhecer-se o melhor meio de as cultivar e propagar, e de levar ao maior gráo de perfeição possível a plantação dos bosques artificiaes de**

> **madeiras de lei, como são paróbas, tapinhoans, canellas, vinháticos, teças, etc;** e finalmente dirigindo e promovendo a criação de bons pastos para o sustento dos gados da fazenda, e todos os mais artigos concernentes à sua boa agricultura. (grifo meu)[4].

Em 1818 quando D. João VI foi coroado rei do Reino Unido de Portugal e Brasil, aumentou o Real Horto e passou a denominá-lo Real Jardim Botânico. No período de 1829 a 1851, floriu pela primeira vez, a palmeira imperial plantada por D. João VI, conhecida como "Palma Mater". Desta descenderam todas as palmeiras imperiais (*Roystonea oleracea*) do Brasil, características de nossas paisagens do Império, que marcaram a aparência das nossas fazendas, com suas alamedas de aspecto majestoso.

É pela visão dos viajantes que exploraram o território brasileiro e deixaram suas impressões registradas, que se observa que o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, na verdade, deixava muito a desejar.

Spix e Martius em sua passagem pelo Rio de Janeiro, no ano de 1817, mencionam seus passeios pelos arredores da cidade. Eles nos dizem:

> Algumas vezes tomávamos pela estrada da Praia de Botafogo, na direção da Lagoa Rodrigo de Freitas, uma hora distante, onde está a real fábrica de pólvora e um **viveiro para vegetais estrangeiros**, que é chamado Jardim Botânico. ... (grifo meu)[5].

Ainda se referindo ao espaço criado junto a fábrica de pólvora e a residência do seu diretor, eles comentam sobre sua localização, forma e vegetação e registraram sua opinião da seguinte maneira:

> Atrás das casas está situado o dito Jardim Botânico. Diversas belas alamedas de árvores-do-pão do Oceano Pacífico (*Artocarpus incisa*), itus de folhagem cerrada (*Guarea Trichilioides*) e mangueiras cortam a plantação, dividida em quadrados regulares, cujo mais importante objeto de cultivo é o arbusto do chá chinês. Até agora estão plantados seis mil pequenos pés, a três pés de distância um do outro, em filas. ... Além do arbusto do chá, mostraram-nos ainda diversas plantas da Índia Oriental, a caneleira (*Laurus cinnamomum*), o craveiro-da-índia (*Caryophyllus aromaticus*), a pimenteira (*Piper nigrum*), o gneto (*Gnemon gneton*), a noz-moscada (*Myristica moschata*), a caramboleira (*Averrhoa carambola*), cujas frutas ácidas têm muito bom sabor na sopa, etc. Embora parte destas árvores **tenham apenas alguns anos de idade**, já a maioria deu frutos. (grifo meu)[6].

Gardner anotou que esse jardim:

> é antes um passeio público que um jardim botânico, porque, com exceção de alguns arbustos e árvores da Índia Oriental e de umas plantas herbáceas da Europa, pouco há ali que lhe justifique o nome. Do imenso número de plantas indígenas do país, quase nenhuma vi[7].

Ribeyrolles, no seu Brasil Pitoresco, além de elogiar seu criador, que transformou o lugar em um oásis, critica o que nele se encontra:

> [...] É hoje o jardim das plantas, das bananeiras e das essências. (...) Nesse jardim, pobre em espécies, deficiente quanto à ciência, (...). Mas aqui domina o exótico, o que é lamentável dano. A aclimação é dever e necessidade para essa pobre Europa esgotada de germes, que sabe o que possue. Aqui a terra é virgem e quase desconhecida. O primeiro trabalho deve-se ao solo, e anos bastantes se passarão antes que a exploração, hábil e paciente, acabe o seu inventário. O Jardim Botânico do Rio devia ser, antes de tudo, brasileiro[8].

O Real Jardim Botânico era inteiramente privado e, no reinado de D. Pedro I, mais precisamente em 1822, foi aberto a visitação pública, mas era necessária autorização do diretor e mesmo assim os visitantes percorriam seus espaços acompanhados por policiais ou seguranças.

Sua história é continua e seus primeiros diretores foram o Marquês de Sabará e o Marquês de Queluz. Em 1834, Frei Leandro de Sacramento, seu diretor, na época, mandou construir um lago artificial. Também é desse período o traçado e a arborização da maioria das aléias existentes até hoje. Em 1842 foram plantadas as plameiras das aléias principais, originárias de mudas da *Palma-mater*, plantada pelo próprio D. João VI, em 1809.

Em 1890, na direção de João Barbosa Rodrigues, o Jardim Botânico passa por uma série de melhorias. Entre elas estão a criação da biblioteca, a estufa do herbário e o incentivo à pesquisa científica.

Durante o século XX o Jardim Botânico passa a ser uma instituição de relevada importância e em maio de 1971 se integra a ele os 83 hectares do Horto Florestal da Gávea, ficando com 1.400.000 m^2 sua área de administração e diretamente vinculada ao Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal (IBDF).

Hoje seu acervo é formado por coleções de diversas espécies e decorado com chafarizes, estátuas, pérgulas e lagos, espalhados pelo parque. Nele encontramos mais de 5.000 espécies vegetais e uma fauna rica e característica da região.

Os jardins botânicos brasileiros e, principalmente, o do Rio de Janeiro, são instituições

decisivas para o processo de conservação de espécies da flora nacional fora de seu ambiente natural. Abertos à visitação pública, eles se diferem dos parques por possuírem uma coleção de plantas ordenada e classificada, devidamente registrada e documentada. E também por oferecerem ao público visitante informações sobre as espécies botânicas, sua origem, utilidades e curiosidades. Suas coleções científicas contêm exemplares de plantas domesticadas pelo homem, espécies medicinais, fruteiras silvestres, muitas vezes desconhecidas do público em geral, plantas ornamentais de rara beleza e espécies ameaçadas de extinção.

Os jardins botânicos representam instrumentos de educação e conscientização para a conservação da biodiversidade brasileira. Entre as metas a serem alcançadas por estas instituições estão atividades de educação ambiental voltadas para a conservação da nossa flora e o respeito ao meio ambiente. A conscientização da população sobre as inúmeras funções desempenhadas pelas florestas e rios e sua importância para a preservação de espécies vegetais, animais, e, sobretudo, para a vida do homem, é outro objetivo primordial dos jardins botânicos brasileiros.

No século XX e XXI os jardins botânicos europeus, americanos e brasileiros estão adaptados ou adaptando-se a realidade do dia-a-dia. De acordo com as Estratégias dos Jardins Botânicos para a Conservação, de 1990, buscam-se soluções para problemas de várias origens, entre os quais aqueles causados pelo empobrecimento biológico no nosso planeta, devido ao desrespeito do homem pela natureza.

---

[1] LAVÔR, João Conrado Niemeyer de. *Histórico do Jardim Botânico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IBDF/Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1983. p. 6.
[2] Colleção das Leis do Brazil de 1808. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. p. 77.
[3] LAVÔR, *op. cit*. p. 6.
[4] Colleção das Leis do Brazil de 1811. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. p. 31
[5] SPIX E MARTIUS. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1. p. 86.
[6] Id. p. 87.
[7] GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil, principalmente nas províncias do Norte e nos distirtos do ouro e do diamnte durante os anos de 1836-1841.* Belo Horizonte: Itaitaia, 1975. p. 31.
[8] RIBEYROLLES, Charles de. *Brasil pitoresco*: história, descrição, viagens, colonização, insitutições. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 193.

Uma paisagem, muitas visões: artistas viajantes

Sandra Makowiecky

Doutora
Universidade do Estado de Santa Catarina

Foram os artistas viajantes que produziram as primeiras imagens do Brasil. Sua contribuição na representação e difusão da imagem do país parte dos séculos XV e XVI, chegando ao século XIX, que assiste à visita de muitos pintores que integraram expedições artísticas e científicas que percorreram o território brasileiro.

Todavia, a palavra paisagem é a decoração verbal que imprimimos ao visual que nos rodeia [...] a paisagem é uma mentira" , pois o artista já tem um repertório convencional das formas básicas que permanece indispensável para ele e serve de ponto de partida, como foco de organização.

O espaço imaginário, nos tempos modernos, passa a adquirir uma importância fundamental na história da arte, com a dissolução progressiva dos marcos de referência herdados do passado e com o consecutivo declínio das tradições. No subjetivismo moderno, passamos a contar com uma diversidade quase infinita de estilos individuais de arte.

A Natureza como campo fenomênico é a relação entre a atividade humana de observação científica e os métodos e técnicas empregados nessa tarefa, separando-se o elemento empírico da experiência vivida. Seria delimitada pelo campo dos eventos prováveis induzidos do campo dos possíveis (intuídos) e estaria em concordância com os pressupostos culturais, sócio-políticos e metodológicos vigentes em uma determinada época.

No campo da teoria da arte, o conceito que mais se aproxima da possibilidade de representar e que apaixonou os pintores das mais variadas épocas, que, buscando caminhos diversos, ora o do idealismo, ora o do naturalismo, ora reproduzindo não o que a natureza fez, mas sim o que poderia ter feito, é o de MIMESIS. O conceito de *mimesis*, baseado na etiologia grega da palavra, significa imitação e seu sentido se amplia e se restringe ao longo tempo e sua aplicação tem sido realizada de modo diverso por historiadores, filósofos e poetas. A idéia da arte como *mimesis* implica uma cópia da natureza, real ou ideal e a expressão evoca sentimentos ou produção imaginária de idéia. Subsiste, em ambas, o dualismo entre forma e conteúdo, idéia e concepção.

Assim, o conceito de *mimesis* serve para expressar aquela quantidade de "transparência" de uma obra, bem como o desejo de apreender o visível, tornando-o verossímil. Nesse sentido, o assunto representado pela pintura não precisa obrigatoriamente ser parte do mundo real. A obra mimética é capaz, pois, de refletir o geral como de deter-se no particular, de representar um mundo de verdade absoluta ou um mundo ideal desde que convincente, de buscar o verdadeiro quanto o apenas verossímil.

De qualquer modo, ela constituiu-se sempre em um desafio às reflexões sobre a Natureza da Arte, seu papel, suas relações com o mundo e esteve no centro das discussões das artes desde a antiguidade até os nossos dias.
A paisagem presente na arte contemporânea, não constitui meramente um registro de um cenário geográfico, mas sim um fator que determina a identidade do homem, com a qual estabelece um diálogo contínuo. Não se busca realizar o '

retrato' da paisagem, mas sim a 'paisagem que está dentro', nossa própria paisagem interior, que registra o paradigmático de um território ou um tipo de momento especial que faz com que um determinado lugar seja único.

Paisagens; viajantes estrangeiros; natureza.

The traveling artists were who produced the first images from Brazil. Their contribution in the image representation and spreading departs form the XVth and XVIth centuries, coming to the XIXth century, that watches the visit of many painters who integrated artistic and scientific expeditions that traveled the Brazilian territory. "Though, the word landscape is the verbal ornament we print to the visual that is around us […] the landscape is a lie", because the artist already has a conventional repertory of the basic forms what belongs essential to him and works as a start point, as organization focus.

The imaginary space, in modern times, begins to acquire fundamental importance in art history, with the progressive dissolution of the references marks inherited from the past and with the consecutive decline of traditions. In the modern subjectivism, we started to count on an almost infinite diversity of individual art styles.

The Nature as phenomenical field is the relation between the human activity of scientific observation and the methods and techniques employed in this task, separating itself from the empirical element of the lived experience. It would be defined by the field of the probable events induced in the field of the possible (sensed) and would be in concordance with the cultural presuppositions, social-politics and methodological active in some determined period.

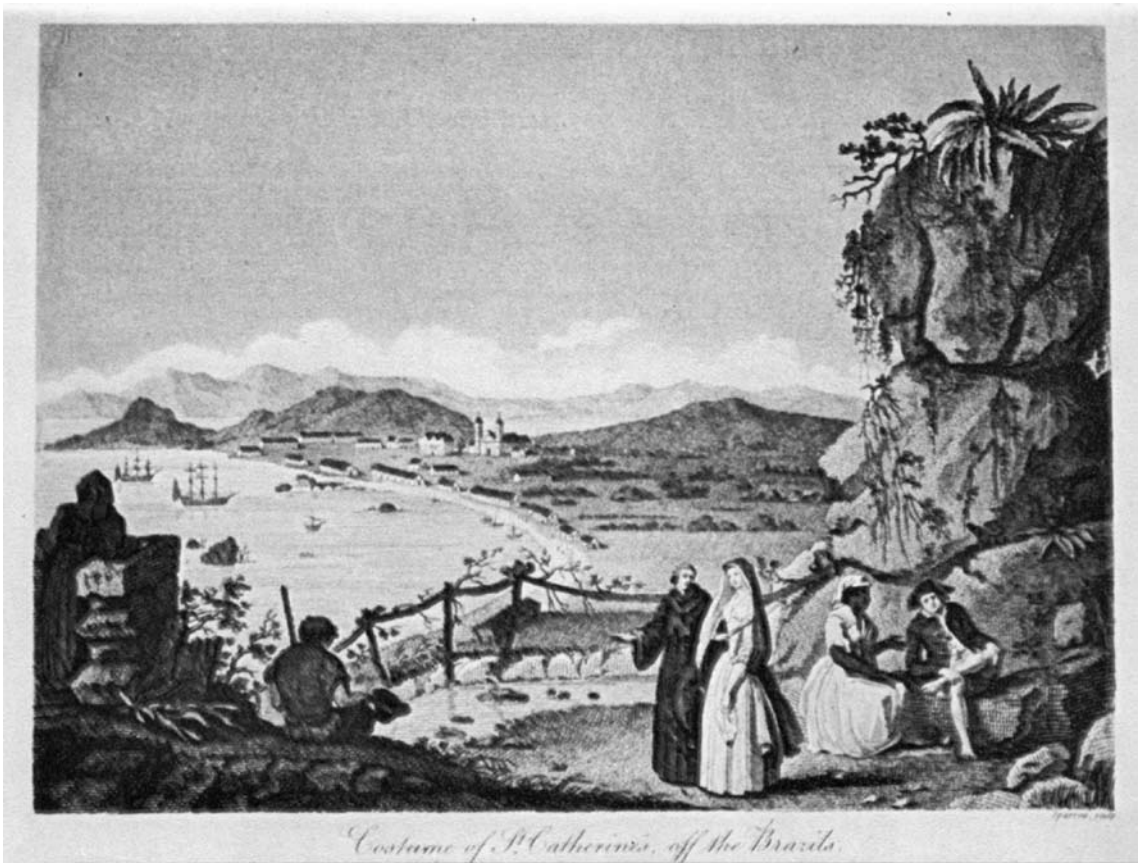
In the art theory field, the concept that is closer of the representing possibility and that seduced painters from the most diverse times, that, searching different paths, sometimes the one from the idealism, sometimes from the naturalism one, sometimes reproducing not what nature did, but what could have been done, that is the MIMESIS one. The concept of mimesis, based on the Greek etymology of the word, means imitation and its sense enlarges and restrains along time, and its application has been done in diverse ways by historians, philosophers and poets. The idea of art as mimesis implies a copy of nature, real or unreal, and the expression evokes feelings or idea's imaginary production. In both subsists the dualism between form and content, idea and conception.

So, the concept of mimesis functions to express that quantity of a work's "transparency", as well as the desire of apprehending the visible, turning it into probable. In this sense, the subject represented by the painting does not need obligatorily to be part of the real world. The mimetic work is capable, therefore, to reflect the general as to halt itself in the particular, of representing a world of absolute truth or an ideal world since convincing, of searching the true as much as the only probable.

In any way, it has constituted itself always in a challenge to the reflections about Art's Nature, its role, its relations with the world, and has been in the center of the discussions of the arts since antiquity to our days.

The landscape present in contemporary art, does not constitute merely a registry of a geographical scenario, but a factor that determines the man's identity, with which establishes a continuous dialogue. It is not searched to do the landscape "portrait", but the "landscape that is in", our own interior landscape, that registers the paradigmatical of a territory or some type of special moment that makes a determined space unique.

Landscapes; foreign travelers; nature.



La Pérouse
Costume of ST. Catherine´s off the Brazils. La Pagelet (sculpt.) e Duchè de Vancy (del.). Col. part. Newton Carneiro Jr.(SP). 25 X 39,5 cm.

Os artistas viajantes produziram as primeiras imagens do Brasil e sua contribuição na representação e difusão da imagem do país parte dos séculos XV e XVI, chegando ao século XIX, que assiste à visita de muitos pintores que integraram expedições artísticas e científicas que percorreram o território brasileiro.

A literatura de viagem, tal como esta se desenvolveu nos primórdios do século XVIII, isto é, olhando as cidades e as outras culturas de forma fundamentalmente descritiva, impessoal e centrada nos relatos de fatores pitorescos (Boyer, 1998) também se observará nos relatos e imagens deixadas pelos estrangeiros que estiveram no Brasil (Figura 1).

Desde o descobrimento, o Brasil sempre exerceu grande fascínio sobre o olhar do estrangeiro. Ana Maria Belluzzo (2000) desenvolve a idéia de que uma cultura ao mesmo tempo artística e científica se delineia no século XVI e mantém-se em pleno vigor até as primeiras décadas do século XIX. A paisagem é um dado da natureza. A chamada “estética” é o produto desse olhar distante. Carlos Drummond de Andrade aponta com tanta exatidão quanto concisão para esta metamorfose :“Esta paisagem? Não existe. Existe

espaço vacante, a semear de paisagem retrospectiva" (apud GALARD in AGUILLAR, 2000, p.54). Já para Jorge Luís Borges "A paisagem [...] não é nada mesmo. A palavra paisagem é a decoração verbal que imprimimos ao visual que nos rodeia [...] a paisagem é uma mentira" (apud GALARD in AGUILLAR, 2000, 54), pois o artista já tem um repertório convencional das formas básicas que permanece indispensável para ele e serve de ponto de partida, como foco de organização.

Para Anne Cauquelin (2007), a noção de paisagem e a sua realidade apreendida são de fato uma invenção - um objeto cultural sedimentado, tendo a sua função própria, a de garantir permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço. Ela foi pensada e construída como um equivalente da natureza; assim, graças à paisagem, teríamos um olhar verdadeiro sobre as propriedades da natureza. A paisagem foi assim concebida para inaugurar uma prática pictórica que acabou por influenciar nossas categorias cognitivas e espaciais. Contudo, "a virada – tecnológica –, longe de destruir o 'valor paisagem', ajuda, inversamente, a demonstrar seu estatuto (...) a tecnologia põe a paisagem a salvo de um retorno a uma natureza da qual ela, a paisagem, seria o equivalente exato" (CAUQUELIN, 2007, p. 16). Para a autora, a paisagem está inteiramente submetida às convenções pictóricas e literárias e depende de um certo estado de cultura. A paisagem "é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha" (SCHAMA, 1996, p.70). Pensar a paisagem implica uma nova ambiência, em que a paisagem se apresente como "simulação", espaço de "produção de uma imagem" e não mais simples reprodução (CAUQUELIN, 2007).

Mas podemos pensar a paisagem de forma filosófica. "A filosofia se reterritorializa no conceito. O conceito não é um objeto, mas um território" (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.97). As paisagens são formas irregulares e fluidas, são lugares onde se vive ainda que não sejam necessariamente lugares geográficos (LOPES, 2007, p. 134). Inicialmente, consideramos a paisagem como a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que nos envolve (CAUQUELIN, 2007) e a emergência do sentido estético da natureza como paisagem nasce da separação entre homem e natureza a partir do Romantismo, quando a natureza se mostra a um ser que contempla vivenciando sentimentos. Somos sujeitos de contemplação (SUBIRATS, 1986, p.60). "A paisagem é mais do que um estilo de pensar e escrever, é uma forma de viver à deriva, entre o banal e o sublime, a materialidade do cotidiano e a leveza do devaneio" (HIRSCH APUD LOPES, 2007, p. 134).

Para Pedro Lago Corrêa, se lembrarmos a frase de Gombrich, de que "o artista não pinta o que vê, mas o que aprende a pintar" (in AGUILLAR, 2000, p.66), são três as grandes orientações podem ser identificadas guiando as preocupações das primeiras levas de artistas estrangeiros que visitaram o Brasil, claramente perceptíveis, e definíveis segundo a nacionalidade dos artistas: a alemã, a inglesa e a francesa.

Para Belluzzo (2000), de modo geral, as obras se dividem entre o plano estético e o plano

científico, ou seja, revelam-se comprometidas mais com o pitoresco ou com modelos naturalistas. A partir da segunda metade do século XVIII, o "natural" aparece como uma qualidade que o sujeito confere ao "objeto" representado, ou seja, pertence à esfera da "representação". A primeira impressão que um estrangeiro tem de um país equivale à primeira vista ou à sensação da paisagem. Também se deve observar que inúmeras paisagens realistas e descritivas de lugares do Brasil elaboradas pelos viajantes do século XIX têm, em última análise, a intenção de construir possíveis substitutos do lugar. A imagem apresenta-se como se fosse o real e passa a ocupar o espaço do lugar. A propósito dos trabalhos realizados pelos viajantes, é bom lembrar as palavras de Gombrich chamando a atenção para o papel da experimentação artística e das descobertas por ensaio e erro na história da arte, quando admite que "a descoberta das aparências deve-se não tanto à observação cuidadosa da natureza, mas à invenção dos efeitos pictóricos" (1986, p.289). A percepção não é um registro passivo do mundo exterior. Ela depende dos modos pelos qual a inteligência é provocada e está preparada para discriminar.

Entretanto, o espaço imaginário, nos tempos modernos, passa a adquirir uma importância fundamental na história da arte, com a dissolução progressiva dos marcos de referência herdados do passado e com o consecutivo declínio das tradições. No campo da teoria da arte, o conceito que mais se aproxima da possibilidade de representar e que apaixonou os pintores das mais variadas épocas, que, buscando caminhos diversos, ora o do idealismo, ora o do naturalismo, ora reproduzindo não o que a natureza fez, mas sim o que poderia ter feito, é o de MIMESIS. O conceito de *mimesis*, baseado na etiologia grega da palavra, significa imitação e seu sentido se amplia e se restringe ao longo tempo e sua aplicação tem sido realizada de modo diverso por historiadores, filósofos e poetas. A idéia da arte como *mimesis* implica uma cópia da natureza, real ou ideal, e a expressão evoca sentimentos ou produção imaginária de idéia. Subsiste, em ambas, o dualismo entre forma e conteúdo, idéia e concepção.
Assim, o conceito de *mimesis* serve para expressar aquela quantidade de "transparência" de uma obra, bem como o desejo de apreender o visível, tornando-o verossímil. Nesse sentido, o assunto representado pela pintura não precisa obrigatoriamente ser parte do mundo real. A obra mimética é capaz, pois, de refletir o geral como de deter-se no particular, de representar um mundo de verdade absoluta ou um mundo ideal desde que convincente, de buscar o verdadeiro quanto o apenas verossímil. De qualquer modo, ela constituiu-se sempre em um desafio às reflexões sobre a Natureza da Arte, seu papel, suas relações com o mundo e esteve no centro das discussões das artes desde a antiguidade até os nossos dias.

Como sabemos, a arte moderna é uma história de rupturas. Comprometida com a precipitação do novo, ancorado no futuro, seu mecanismo de desdobramento interno consiste em estabelecer, através do corte com o passado, novos percursos. É no final do século XX que a pintura será conduzida no caminho do rompimento com a *mimesis*. A soberania da subjetividade, enquanto agente da verdade, é a grande questão moderna (Doctors, 1990). Com essa extrema subjetividade, ocorre a morte da *mimesis* (ou a

morte do naturalismo) em arte; o esvaziamento do quadro enquanto representação da exterioridade, o campo plástico delimitado como política voltada para si, a ruína do belo enquanto valor moral, resumem rapidamente o estabelecimento da expressividade do sujeito enquanto liberdade. Daí a sagração da subjetividade. A adequação ao mundo externo tornou-se a adequação à verdade do sujeito. A *mimesis* já não atrai mais o novo homem que surge no século XX.

Voltando as paisagens e aos viajantes, podemos dizer que podendo ser filosófica, artística, ou científica, a viagem, em geral, compreende várias formas e sem sair do lugar, pode-se viajar longe, no tempo e no espaço, na memória e na história, no pretérito e no futuro, na realidade e na utopia (Ianni, 2000, p.14).Potencialmente, cada trajeto pode revelar muitas coisas e o que emerge do lugar é a projeção do viajante e a afinidade que encontra no que vê, seja reconhecendo na natureza um lugar já registrado, seja colocando-se em um ponto de vista de alguma pintura. A dimensão sensível inerente a toda e qualquer paisagem depende também da educação visual do observador. O "mundo exterior" só passa a estimular o artista quando intuído ou percebido através de códigos culturais dele. Este argumento auxilia na compreensão de que toda paisagem decorrre de um encontro entre o que é dado a ver e o que a cultura legitima no que é visto. Michel de Certeau (1994) diz que tanto a caminhada como as viagens seriam como a formulação de um discurso simbólico; o espaço para Certeau é o lugar praticado, o lugar vivido. Rousseau lança luzes sobre um possível sentido existencial vivido nas imagens do caminho: "Nossa existência nada mais é do que uma sucessão de momentos percebidos através dos sentidos" (ROUSSEAU, 1986, p.294). Diz Sansot que "a paisagem é uma oferta do ser sensível, que se situa a meio caminho da esfera da presença e da representação" (apud BELLUZZO, 2000, p.20).

> É desta natureza o estranhamento da viagem: nunca é relativo a um outro, mas sempre relativo ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio. O distanciamento das viagens não desenraiza o sujeito, apenas diferencia o seu mundo [...] (CARDOSO, 1988, p.359).

A condição da viagem equivale a um olhar desacostumado ao meio, predisposto a maior visibilidade que a do habitante. Talvez se trate de um olhar que, sendo novo, é capaz de perceber o que os olhos acostumados já não notam mais. Para Belluzzo (2000), a visibilidade diminui à medida que o homem, pelo hábito, passa a atuar a partir dos sentidos internalizados e contrariamente, a visibilidade aumenta, em condições de menor inteligibilidade, ou seja, de reconhecimento.

> Trata-se de aprender a ver o que é nosso como se fôssemos estrangeiros, e como se fosse nosso o que é estrangeiro... Verdade e erro habitam juntos na interseção de duas culturas, seja porque nossa formação nos esconde aquilo

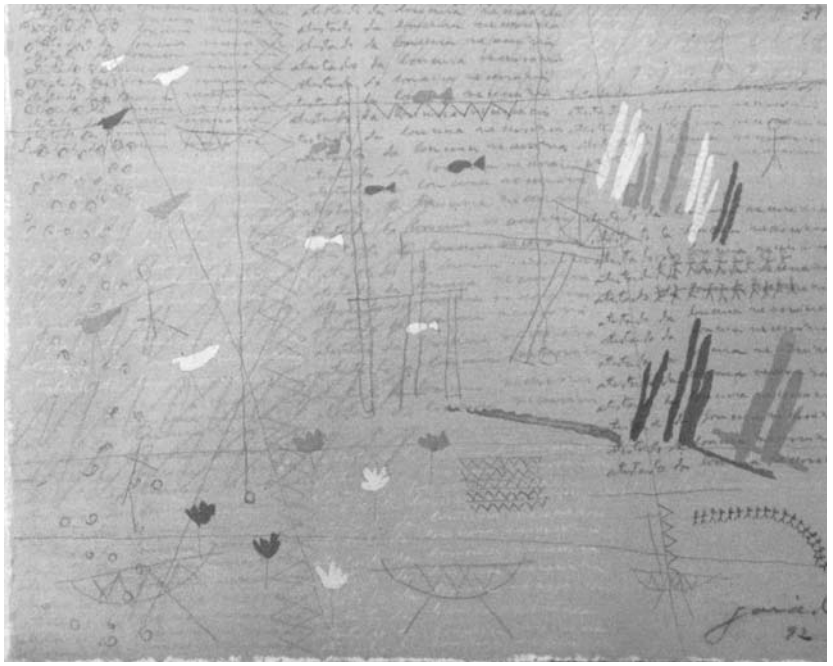
> que há para conhecer, seja porque, ao contrário, ela se torna, na pesquisa de campo, um meio para sitiar as diferenças do outro (MERLEAU-PONTY apud CHAUÍ, 1980, p.199-200).

Entre o olhar muito afastado que se engana, e o olhar muito próximo que se acostuma até nada mais enxergar, qual é a distância certa? Esse é o ponto de partida de "Olhos de Madeira", do historiador Carlo Ginzburg (2001). Mais indicativo que o título é o subtítulo: *Nove reflexões sobre a distância.* A distância se refere à capacidade de alheamento, de estranhamento, a fim de impedir que os hábitos e os automatismos cotidianos cancelem nossa percepção. Para ele, o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade.

Notemos que o fenômeno crucial da velocidade, e da velocidade crescente, requer provavelmente uma reformulação dos princípios mesmos do pensamento estético, a começar por uma ampliação de nossas concepções de paisagem para além dos ideais bucólicos, dos sonhos de lentidão e das tranqüilidades insulares, que irão predominar na forma de conceber a paisagem até meados do século XX.

No decurso do século XIX, a narrativa de viagem ganhou contornos mais imaginativos e os seus autores passaram a narrar também as emoções e os sentimentos pessoais que a visita a lugares distantes lhes suscitava. Com os contributos de Georg Simmel, especialmente em três ensaios dedicados a três cidades históricas italianas (Roma - 1898; Florença – 1906 e Veneza- 1907 (SIMMEL In: FORTUNA, 2003) , contudo, este gênero de narrativa sofreu um aprofundamento epistemológico e filosófico em torno do significado das cidades históricas que ampliou os termos da avaliação dos fundamentos e dos desafios da vida na modernidade em construção. Simmel ressalta a escolha da cidade como objeto estético, em vez de qualquer objeto artístico clássico, como um monumento, uma escultura, uma pintura ou uma música. Ele atribui ao espírito da cidade e a dimensão urbana um estatuto singular, arquetípico da excepcional riqueza e complexidade da vida humana. A cidade, enquanto objeto artístico, só pode ser compreendida enquanto totalidade e sempre que aspira a enunciar a natureza estética da cidade enquanto totalidade, Simmel engloba, alem da obra de arte, também a própria sociedade, enquanto experiência estética. Essa nova postura influencia muitos artistas e escritores.

No século XX os pintores viajantes são substituídos pelos fotógrafos e o único grande artista estrangeiro estimulado pela paisagem brasileira é o alemão Anselm Kiefer. Entretanto, temos Paulo Gaiad, em Florianópolis, Santa Catarina, como nosso artista - viajante. Paulo Renato Gaiad nasceu em Piracicaba, São Paulo e fixa residência em Florianópolis no ano de 1981. Paulo Gaiad faz parte do grupo de artistas de outros Estados que na década de 80, escolheu Florianópolis para morar e pela ilha se apaixonou, sendo um dos primeiros a pintar a cidade, sem necessariamente pintá-la. É o início desta forma de mostrar a cidade sem mostrá-la ou mostrá-la em aspectos que são os que para o artista - viajante importam,



Paulo Gaiad.
Atestado da loucura necessária. 1992. Página 39 da obra "39 páginas de uma vida e obras". Acervo do artista.

identificando sua cidade / ilha. Toda sua obra é um declarado espaço interior de memória. Mas se Gaiad não retrata a ilha, tal como outros tantos antes dele, ou se, melhor, não a retrata nos moldes aos quais estamos acostumados, tudo isso tem a ver com que? Porque afinal, ele retrata a ilha, em uma essência que para ele faz sentido.

> Na arte contemporânea não se busca realizar o ' retrato' da paisagem, mas sim a 'paisagem que está dentro', aquela que nos faz pensar, ver e ser de uma maneira específica. Paisagens que determinam nossa própria paisagem interior, que registram o paradigmático de um território ou um tipo de momento especial que faz com que um determinado lugar seja único (ARESTIZÁBAL, 1998, p.8).

A paisagem presente na arte contemporânea, não constitui meramente um registro de um cenário geográfico, mas sim um fator que determina a identidade do homem, com a qual estabelece um diálogo contínuo.

> Gaiad trabalha os espaços de sua pintura aliando textura, cor e forma em composições inteligentes e sensíveis. Suas árvores, peixes e pássaros não são mais aqueles observados na ilha de Santa Catarina, mas constituem, já faz algum tempo, o repertório muito particular da obra do artista. (LINDOTE, 1991)
> Nada melhor para expressar profunda vivência com a atmosfera da Ilha de Santa Catarina, da qual soube extrair a essência, sem cair nas apelações regionalizantes tão equivocadas quanto banais (NEVES FILHO, 1992).



Anselm Kiefer.
Filhas de Lilith (1998). Técnica mista 135,5 x 158,5. Coleção Raquel Nosek. São Paulo (AGUILAR, 2000, p.298).

As paisagens de Gaiad falam da ilha, sem que esses peixes, árvores, pássaros sejam exatamente da ilha, mas parte do repertório do artista *(Figura 2).* Isto implica em outro tipo de inserção no mundo, em que a cultura passa a ser entendida como trans-individual. A busca de novas territorialidades e subjetividades, manifestadas na contemporaneidade está aqui explícita. Vê-se nas paisagens que elabora sobre a ilha, esta mesma ilha, transubstanciada em Gaiad. A atitude de vasculhar as memórias pessoais e olhar para dentro torna-se um movimento de resistência contra a apatia e a amnésia geradas por um avassalador panorama externo de excessos.

O alemão Anselm Kiefer, nas décadas de 1980 a 1990 esteve no Brasil e é considerado o único artista estrangeiro importante do século XX que produziu uma série ambiciosa de obras suscitadas pela paisagem brasileira. Sobrevoando a cidade de São Paulo em 1987, elabora fotografias que serviram de base para obras que executou até 1998, em que introduz a figura de Lilith, personagem mítico da primeira mulher de Adão, que o abandonou no paraíso antes da criação de Eva *(Figura 3).* Lilith seria ainda a protetora das cidades desertas e destruidora dos bebês recém-nascidos. ParaAguillar (2000), Kiefer inscreve-se, mesmo sem pretender, na tradição dos artistas viajantes e encerra, por enquanto, após os holandeses, um ciclo brilhante da história da pintura da paisagem brasileira.

> A excitação que o artista diz ter sentido ao descobrir São Paulo do alto do edifício Copan, projetado por Niemeyer, orientou sua visão do caos, do silêncio, da escuridão e do vazio urbanos, que a figura mitológica de Lilith parece

> simbolizar. Figura etérea a ponto de desaparecer dentro dos vestidos brancos em que flutua sobrevoando a cidade, Lilith, como o artista, só observa a cidade de uma prudente distância (AGUILLAR, 2000, p.288).

> A filosofia de Kant fez da distância um fator essencial da percepção estética (por causa dessa distância é que a experiência estética pode ser qualificada de 'desinteressada'). Para ele, grande parte do pensamento sobre a arte, no entanto (o de Nietsche em particular), e grande parte da atividade artística opuseram-se a esse distanciamento do objeto estético. Assim, a 'paisagem', tal como existiu e prevaleceu durante cinco séculos, parece, hoje em dia, 'desfeita'. Desfez-se, decompôs-se, sob o efeito de uma vontade de apreender o espaço de modo diferente. E talvez tenha sofrido sua primeira derrota quando, em vez de permanecer a uma distância fixa, o espectador começou a mover-se (Proust percebeu claramente que de um carro em movimento surgem coisas muito diferentes da paisagem tradicional). Pode-se conceber uma paisagem dinâmica? Uma paisagem feita para o homem que voa? A cidade continua sendo um ' espetáculo' (isto é, um objeto firmemente mantido a distância do espectador) quando Anselm Kiefer a sobrevoa, a afasta, a abala? O que vem a ser uma paisagem (a de São Paulo?) sob a passagem de Lilith? (in AGUILLAR, 2000, p.54).

Podemos dizer que de Paulo Gaiad e Anselm Kiefer lidam com uma gama imensa de imagens e utilizam recursos da tecnologia em seus trabalhos. Igualmente, mantém uma atitude de distância da cidade. Neles, a cidade continua sendo um ' espetáculo', isto é, um objeto firmemente mantido a distância do espectador. Percebemos parcelas fragmentadas do espaço da cidade como elementos autônomos que não dizem nada sobre a cidade como um todo. Dizem e comunicam como obra, dizem sobre a cidade, mas não sobre essa ou aquela cidade. Podemos afirmar que um dos propósitos, ou constituintes da linguagem artística é a possibilidade de fazer estranhar a nós mesmos e ao meio em que vivemos, estranhar é experimentar o novo, o não conhecido, e é também não reconhecer o que nos é familiar (REIS, 2001). Essa cidade contemporânea é puro espetáculo escolhendo um olhar programado e projetado. Observamos a justaposição de temporalidades diversas, na organização dos lugares.

> as imagens não são fatos [...] já não se debatem formas senão forças. Essas forças, a que chamamos também de *imagens*, são enigmas, em que, da superposição de elementos dissímeis, tais como o arcaico e o atual, a tradição e a ruptura, o trágico e o farsesco, o arquipassado e o ainda por-vir, surge, com todo seu magma, com toda sua complexidade, o contemporâneo (ANTELO, 2008, p. 15).

Waltércio Caldas (apud Ribeiro, 2006) diz que a realização de uma obra se dá na medida em que vai encontrando condições de transformar algo que não havia em coisa que existe. Podemos finalizar dizendo que o sentido não está presente nas coisas, cabe aos artistas e receptores, armar sérias conexões para devolver ao trabalho plástico e crítico, uma potência criativa.

Artistas Viajantes nas fronteiras da História da Arte

Claudia Valladão de Mattos

Doutora
Instituto de Artes-Unicamp

O "artista viajante" é um conceito estabelecido na historiografia da arte sobre o século XIX no Brasil. Existe uma bibliografia abundante sobre o tema e ele é tão familiar que deixamos de nos perguntar a respeito de seu estatuto e de sua função na construção do discurso teórico sobre a arte daquele período. Neste trabalho desenvolvo algumas reflexões sobre o conceito de "artista viajante", avaliando sua relevância teórica e discutindo seu papel no contexto do desenvolvimento da história da arte. A última parte do texto procura denunciar a ineficácia do conceito de "artista viajante" para a análise da obra dos artistas que percorreram o Brasil ao longo do século XIX, sugerindo novas formas de abordar essa importante parcela do gênero da pintura de paisagem.

Artista viajante; arte no século XIX; arte no Brasil.

The term "traveling artists" is an established concept in the historiography of 19th century art in Brazil. There is a large bibliography on the theme, and it is so familiar to us, that we forget to ask about its status and its function in the construction of a theoretical discourse on the art of that period. In this paper I present some reflections on the concept of the "traveling artist", questioning its theoretical relevance and discussing its role in the context of the development of art history. The last part of the article points to the inadequacy of the concept for the analysis of art works produced by European artists during their stay in Brazil in the 19th century, suggesting new and more important ways of looking at these works.

Traveling artist; nineteenth century art; art in Brazil.

O "artista viajante" é um conceito estabelecido na historiografia da arte sobre o século XIX no Brasil. Existe uma bibliografia abundante sobre o tema e ele é tão familiar que deixamos de nos perguntar a respeito de seu estatuto e de sua função na construção do discurso teórico sobre a arte daquele período. Neste trabalho gostaria de desenvolver algumas reflexões sobre o conceito de "artista viajante", avaliando sua relevância teórica e discutindo seu papel no contexto do desenvolvimento da história da arte.

Comecemos com algumas observações simples: apesar do termo "artista viajante" parecer explicar-se por si mesmo – pois viajante é simplesmente aquele que viaja – rapidamente nos damos conta que esta definição não é suficiente, já que, ao longo de diferentes períodos da história, um número significativo de artistas que viajaram não foi contemplado sob esse conceito. Sabemos que ao menos desde o século XVI viagens se tornaram parte importante da carreira de muitos artistas na Europa. No século XVIII, elas passaram a ser imprescindíveis para a formação artística. O *Grand Tour*, praticado por jovens nobres como forma de adquirir uma formação (*Bildung*), tornou-se também oportunidade para muitos artistas sem grandes recursos próprios viajarem no

papel de acompanhantes, aproveitando para formar seu olhar. Outros artistas do período circulavam pelas cortes européias, seguindo uma tradição já bem estabelecida na Europa desde ao menos o Renascimento. Logo percebemos que o conceito de "viajante" aplica-se apenas àqueles artistas que se aventuraram por lugares distantes, localizados para além das fronteiras da própria Europa.

O conceito de "artista viajante" nasceu, de acordo com Dawn Ades, associado a outro termo cunhado no final do século XVIII e popularizado através da obra de William Gilpin: o pitoresco. Em seu *Three Essays*"[1], mais especialmente, em seu *On picturesque travel* o autor analisa o prazer que advém das viagens, aparentemente realizadas sem um objetivo definido, argumentando que o fim das mesmas seria a busca pelo pitoresco. No texto, o termo é então definido como uma terceira categoria estética, ao lado do sublime e do belo, e relacionado à natureza, principalmente em sua forma inexplorada. Diz o autor: "A principal fonte de entretenimento do viajante pitoresco é a *perseguição* de seu objetivo – a expectativa de novas cenas se abrindo e revelando-se à sua visão. Pressupomos que a região seja inexplorada. Sob tais circunstâncias, a mente é mantida num estado constante de agradável suspense. O amor pela novidade é o fundamento desse prazer. Todo horizonte distante promete algo de novo, e com essa agradável expectativa nós seguimos a natureza através e todas as suas andanças. A seguimos dos morros aos vales, e caçamos aquelas belezas variadas que abundam nela em toda parte."[2]

Lendo o livro de Gilpin, não é difícil compreender como a produção de artistas realizada em "partes distantes do planeta", veio a ser analisada, na Europa, sob a chave do pitoresco. A falta de conhecimento quase total a respeito da natureza e da cultura das Américas, a novidade das cenas naturais e humanas retratadas por artistas que lá estiveram, pareciam corresponder plenamente à categoria proposta por Gilpin. Do ponto de vista do público consumidor dessas imagens, no entanto, não interessava o processo envolvido em sua construção, assim como não interessava a formação do artista (ou amador) que realizou a imagem. A imagem, reduzida à documentação de um trecho novo do planeta funcionava para o observador como a própria natureza, provocando o sentimento do pitoresco, ao mesmo tempo em que, como analisa Tom Mitchell em seu livro *Landscape and Power*, podia servir no processo político de domesticação das regiões colonizadas do globo[3].

A questão que nos interessa, no entanto, é como e porque essa categoria, nascida no final do século XVIII como forma de atribuir uma dimensão estética às novas imagens produzidas no contexto da expansão dos limites da cultura Européia terminou sendo adotada como uma categoria operante no contexto da disciplina da história da arte.

A dimensão geográfica do conceito parece ter certa importância. Thomas DaCosta Kaufmann, que em seu livro *Towards a Geography of Art*, analisa as relações entre conceitos geográficos e a formação da disciplina de história da arte, argumenta que desde

suas origens mais remotas a disciplina manteve uma forte dependência de conceitos geográficos. Desde a Antiguidade clássica, essa estreita relação entre arte e geografia já estava estabelecida. Vitrúvio, por exemplo, relacionava os edifícios aos lugares onde eram construídos e, como vários outros autores, associava as diferenças encontradas no âmbito das edificações às suas localizações geográficas e climáticas. Também Plínio, ao discutir a produção artística numa relação direta com os materiais dos quais eram feitos, estabelecia um vínculo estreito entre arte e condições geográficas. Tal vínculo reaparece na obra de Vasari, que discute as biografias dos artistas numa estreita relação com as cidades italianas, além de estabelecer uma ligação implícita entre localidade e maneira, especialmente em seu argumento sobre o colorido veneziano e o *disegno* florentino. No século XVIII, Winckelmann situa o argumento da influência do local e do clima sobre a obra de arte no centro de sua discussão, abrindo caminho para a idéia (romântica) de uma ligação entre arte e caráter nacional que, associado à idéia de "escola pictórica" teorizada por Luigi Lanzi (1792), transformou as narrativas da história da arte em uma espécie de jogo das diferenças entre a produção de diversos territórios europeus. Assim, já no final do século XIX, no momento da institucionalização da disciplina, Heinrich Wölfflin cunharia o conceito de "Dürerzeit" para designar o período do renascimento no norte da Europa, em oposição ao renascimento italiano e Worringer, inspirado em Wölfflin e Riegl, oporia o "caráter nórdico" ao "caráter mediterrâneo", em seu *Abstraktion und Einfuhlung* (1908). Essa instrumentalização de conceitos geográficos no contexto da análise de obras de arte levou à construção de um mapa que punha em relação toda a história da arte européia. Os limites da disciplina tornaram-se, assim, implicitamente, também limites geográficos. Para além desses limites, silenciava-se o discurso competente do historiador da arte. Para lidar com a produção iconográfica estabelecida para além dessas fronteiras, adotou-se o conceito de "artistas viajantes", um conceito que passou a operar, portanto, nas fronteiras da história da arte.

A primeira característica inerente ao *modus operandi* desse conceito é que à diferença do discurso sobre a arte na Europa, suprime-se em grande parte uma análise formal das obras e sua relação com as diferentes tradições artísticas européias. Como conseqüência, sob a categoria de "artistas viajantes" passa a caber não só artistas, mas todos aqueles que, por um motivo ou outro, produziram imagens sobre locais distantes. De uma forma geral, a bibliografia sobre "artistas viajantes" não se concentra no contexto específico e nas condições reais que geraram a produção de imagens, mas diante dessa produção desenvolve-se um discurso abstrato sobre o próprio olhar europeu, tateando os próprios limites de seu discurso. Assim, uma boa parte da bibliografia sobre "viajantes" dedica-se à análise do "olhar britânico", do "olhar alemão", do "olhar francês", etc. sobre os territórios e os povos dos novos continentes. Esse discurso reflexivo evidencia o desconhecimento quase completo das condições reais de produção artística nos territórios não europeus, apontando para a necessidade do estabelecimento de novas teorias e métodos capazes de expandir as fronteiras da disciplina para permitir a inclusão desta produção no *main stream* da reflexão sobre arte. A revisão crítica do *modus operandi*

tradicional da disciplina tem se tornado uma preocupação central de muitos historiadores da arte, como Tom Mitchell, James Elkins, Michael Ann Holly, ou Kaith Moxey, que se dedicam a inventar a possibilidade de uma história da arte global (este foi inclusive o tema de uma das sessões do último congresso do Comitê Internacional de História da Arte, ocorrido em Melbourne).

Posto nas fronteiras da história da arte, o conceito de "artista viajante" mostrou-se de fato inoperante. Associado ao conceito de pitoresco, ele tende a reduzir o não europeu a um "outro" genérico, impossibilitando a análise das condições efetivas da construção de determinadas imagens e de seus usos nas relações de poder. Como demonstrarei a seguir, ele é um conceito que impede a compreensão da diversidade da produção desses artistas (e não artistas) e funciona antes como uma forma de resistência ao projeto de construção de uma história da arte global, isenta dos preconceitos que acompanharam o surgimento e desenvolvimento da disciplina desde o século XIX.

A seguir darei alguns exemplos de abordagens alternativas à produção desses "viajantes", que se mostram muito mais produtivas, tanto no que diz respeito à produção de conhecimento sobre essas imagens, quanto à sua colaboração para a construção de um discurso menos eurocêntrico no campo da história da arte.

Antes, porém, gostaria de comentar ainda a surpreendente popularidade que o conceito de "artista viajante" conquistou na historiografia da arte brasileira. Entre nós, não só existe uma bibliografia extensa sobre o tema, como encontramos uma série de coleções que se estruturam a partir desse conceito, como a coleção da Fundação Estudar, incorporada recentemente à Pinacoteca de São Paulo, a coleção Mindlin e a da família Stickel, por exemplo. Tanto na literatura sobre o tema, quanto na organização dessas coleções, notamos uma tendência marcante a contrapor o "olhar estrangeiro" do viajante ao "nosso olhar", revelando claramente que por trás do interesse pela produção dos viajantes encontra-se um desejo de construir uma identidade "nossa" em oposição à identidade "deles". De instaurar um "olhar nosso", em oposição ao "olhar distante deles" (não por acaso *Olhar Distante* foi o nome encontrado para a sessão sobre "viajantes" durante a Mostra do Redescobrimento). Nesse jogo, novamente uma concepção de vôo de pássaro substitui a investigação minuciosa das circunstâncias da produção dessas imagens e nos perdemos no acúmulo visual das imagens (em geral deslocadas do seu real contexto de produção) à busca de uma "identidade nacional".

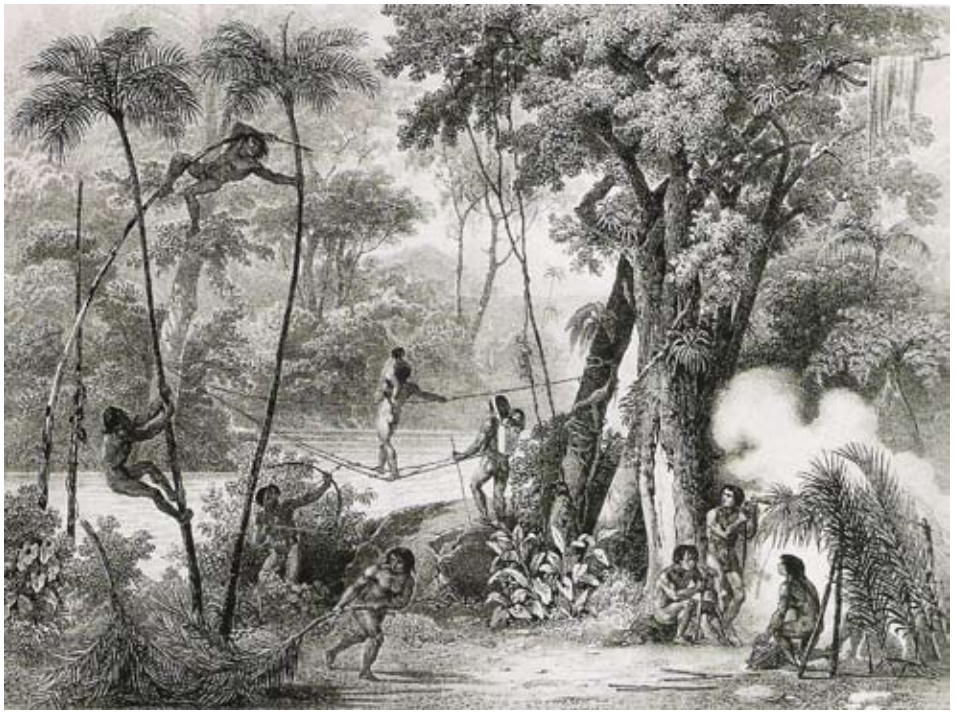
Mas passemos aos exemplos, que demonstram que, nos últimos anos, ao lado dos ainda freqüentes discursos sobre o "olhar" dos "viajantes", começamos a ver nascer a possibilidade de utilizar os instrumentos próprios da disciplina para abordar a produção iconográfica de artistas europeus no Brasil, ajudando a expandir as fronteiras da própria História da Arte.

O primeiro exemplo que gostaria de analisar é o de Jean-Baptiste Debret. Talvez mais que qualquer outro "viajante", Debret é em geral considerado um artista especialmente relevante para a construção de nossa identidade nacional. A maior parte da bibliografia sobre Debret vê sua produção em primeiro lugar como um documento "fiel" à realidade do país no século XIX. No catálogo da coleção Castro Maya, lançado recentemente, Julio Bandeira escreve, por exemplo, que "Jean-Baptiste Debret foi, de todos os seus contemporâneos, o único artista viajante a penetrar na velada intimidade brasileira (...)", qualificando-o de "artista atemporal", cujas "imagens conseguiram conservar aberta uma janela para o mundo colonial ao mesmo tempo em que um país ainda inocente da cultura européia aburguesada perdia-se na busca de uma nova identidade ocidental"[4]. Essa imagem de Debret como viajante e fiel cronista da realidade brasileira do século XIX apresenta, no entanto, problemas evidentes. Debert morou 16 anos no Brasil e como bem afirma Valéria Lima em seu livro sobre o artista, ele "vem para o Brasil para informá-lo e não para informar-se" ao integrar-se à Missão Francesa[5]. Já por isso, a categoria de viajante, com os pressupostos correlatos de observação e registro do pitoresco (que estão por trás de argumentos como os de Bandeira) deve ser questionada. A idéia de uma fidelidade dessas imagens ao "real" também não se sustenta diante da evidência da reutilização que Debret faz, em seu livro, de desenhos de outros artistas, como Rugendas, e do fato dele representar lugares e cenas que certamente não pôde vivenciar de primeira mão (especialmente as cenas envolvendo indígenas).

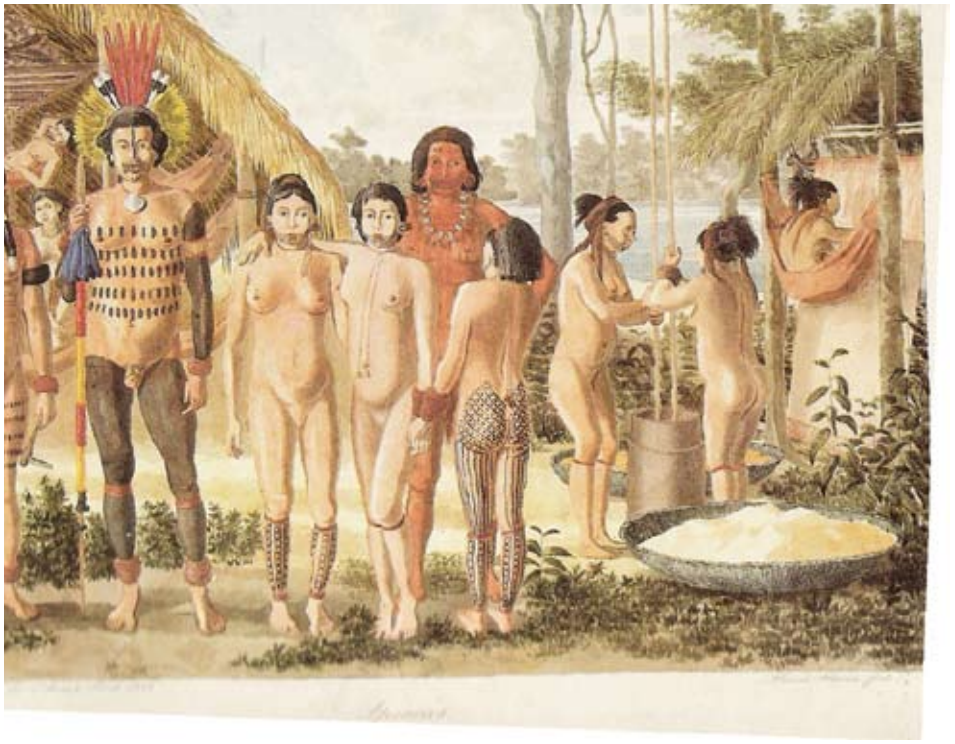
O pesquisador sente-se também compelido a explicar, por exemplo, como a imagem de um Debret "viajante", preocupado, como se supõe, com o registro fiel da realidade, pode conciliar-se com sua formação neoclássica de pintor histórico.

Pesquisas recentes têm demonstrado que não basta qualificar a produção de Debret com os termos "neoclássico", ou "pintor de história", ou "viajante". A interpretação da produção do artista depende de uma compreensão mais precisa sobre sua inserção no contexto brasileiro, assim como de uma avaliação dos modos com que o artista opera algumas categorias fundamentais da tradição artística, num momento em que tais categorias encontram-se em franca transformação. É importante reconhecer, por exemplo, que Debret dialoga com duas tradições diferentes ao trabalhar para a corte como pintor de História e ao escrever a *Viagem*, texto esse vinculado à longa tradição da literatura de viagem; mas é igualmente necessário reconhecer a aproximação que Debret promove entre os dois gêneros ao realizar quadros de história de pequenas dimensões destinados à reprodução litográfica, como afirma Luciano Migliaccio[6]. O resgate de documentos que testemunham as atividades de Debret no Brasil e na Europa, como vem sendo realizado por pesquisadores como Valéria Lima e Elaine Dias, entre outros, são ainda de imprescindível ajuda para construir um quadro mais exato da produção do artista no Brasil. Diante desse quadro, certamente perceberemos o pouco alcance que a chave interpretativa vinculada ao conceito de viajante oferece.

Johann Moritz Rugendas, *Ponte de Cipó*, litografia, 21,3 x 28,7 cm, 1835.



Hercules Florence, *Habitação dos Apiacás*, aquarela, 1828 (expedição Langsdorff)



Gostaria a seguir de discutir brevemente o conceito de "artista viajante" relacionado-o à obra de artistas que, de fato, estiveram viajando pelo Brasil, ligados a expedições científicas, como foi o caso de Thomas Ender, Johann Moritz Rugendas, ou Hercules Florence. Seria produtivo considerar a obra desses artistas sob a chave dos "viajantes"? Como vimos, o conceito encerra a idéia de um registro objetivo da natureza pitoresca dos trópicos. Ao abordarmos as produções desses artistas, portanto, tendemos a tratá-la antes de tudo como documento, pensando-as fora do contexto da história da arte, isto é, sem levar em conta o seu estatuto de imagem (exatamente esse efeito, como vimos, é próprio à posição do conceito de "viajante" com relação à história da arte tradicional). Indício desse tratamento é a tendência a não discriminar a produção de "artistas viajantes" daquela de outros "viajantes", naturalistas, militares, diletantes, etc. Também não nos preocupamos em compreender essas imagens como negociadas em um contexto específico, isto é, esquecemos que, em sua maior parte, elas foram encomendadas e não espelham diretamente, ou unicamente o projeto do artista. O discurso sobre os "viajantes" desvia ainda o pesquisador da necessidade de compreender a inserção real de cada um desses artistas, compreender as negociações e os intercâmbios próprios a tais viagens. Faltam ainda estudos sobre a importância das diferentes teorias sobre paisagem, como as do próprio Gilpin, ou de Humboldt, por exemplo, sobre essa produção. O conceito de "artista viajante" tende a nos desviar desses caminhos. Gostaria de mostrar apenas duas imagens, de temas semelhantes, para argumentar visualmente sobre a importância dessas reflexões. A primeira é uma gravura de Johann Moritz Rugendas, intitulada "Ponte de Cipó", que ilustra seu livro *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, publicado em 1835 (fig. 1). Aqui podemos ver como o artista apresenta uma síntese das atividades indígenas e de sua relação de intimidade e dependência da floresta, à maneira de Humboldt. A composição é pensada de forma a apresentar clara e didaticamente uma série de atividades que, certamente, não ocorriam ao mesmo tempo: a caça com arco e flecha, o transporte das crianças, a construção de pontes, a extração de alimentos, a construção de habitações, entre outros. Também a floresta é concebida de forma sintética, procurando transmitir um "quadro (*Ansicht*) da natureza" local, mais do que representar, de forma fiel, a vegetação específica de um determinado lugar. A cena é cuidadosamente composta. Duas massas de árvores nativas emolduram as figuras centrais, organizadas em um círculo quase perfeito ao centro. Por trás delas, a vista estende-se em direção à amplidão da floresta, mediada pela presença de um caudaloso rio. O ponto de vista elevado acentua essa qualidade sintética e composta da imagem. As figuras são características (também no sentido de Humboldt). Representam tipos indígenas, mas sem a preocupação de realizar deles um retrato.

A segunda imagem é uma aquarela realizada por Hercules Florence durante a expedição Langsdorff, da qual participou entre 1825 e 1829 (fig. 2). Aqui a intenção também era a de registrar os índios brasileiros e seu ambiente, mas o artista realiza a tarefa de forma muito diferente. Ao invés da composição sintética de Rugendas, nos vemos diante de uma série de índios que nos olham, como em uma fotografia (é mesmo possível que

Florence tenha usado uma câmara clara para captação da imagem). No lugar do ponto de vista elevado adotado por Rugendas, estamos agora face a face com esses indivíduos que parecem posar para o artista. Como em uma fotografia, ao olhar a imagem, ocupamos o lugar do artista e entramos em comunicação direta com as figuras representadas. Por trás do grupo em primeiro plano, e à direita, em plano médio, vemos uma série de índios em suas atividades cotidianas, porém sem o caráter tipológico das figuras de Rugendas.

Tanto Rugendas, quanto Florence, tinham como objetivo "registrar a realidade brasileira" e ambos fizeram parte da mesma expedição. No entanto, as estratégias e os recursos utilizados para tal fim foram muito diferentes. Investigar os contextos específicos que resultaram nessas diferentes imagens deveria ser a preocupação central do historiador da arte.

Precisamos com urgência colocar os instrumentos da história da arte, da análise própria ao campo das imagens, a serviço do estudo da produção de artistas estrangeiros que retrataram o Brasil. Para isso, faz-se necessário reconhecer a diversidade dos projetos, das formas de inserção e das abordagens dos assim chamados "viajantes" e nos desvencilharmos de um conceito que, como esperamos ter demonstrado, trabalha contra a possibilidade de expandirmos as fronteiras da disciplina e trabalharmos com a perspectiva promissora de uma história da arte inclusiva.

---

[1] William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, and on Skeching Landscape*, London, 1794.
[2] Idem, Essay II, p. 47.
[3] WJT Mitchell (org.), *Landscape and Power*, Chicago e Londres: Chicago University Press, 2ª ed., 2004.
[4] Julio Bandeira, "Janelas d'alma brasileira", in: *Castro Maya Colecionador de De Bret*, Rio de Janeiro: Cpivara, 2003, p. 44.
[5] Valéria Lima, J.-B. Debret Historiador e Pintor, Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 176.
[6] Luciano Migliaccio, "O Século XIX", in: *Catálogo da Mostra do Redescobrimento*, São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

Debret e sua obra: itinerário para uma revisão

Valéria Alves Esteves Lima

Mestre em História da Arte e da Cultura
Doutora em História Social da Cultura (UNICAMP)
Professora do Curso de História da Universidade Metodista de Piracicaba

Este texto apresenta algumas reflexões a respeito da obra de Jean-Baptiste Debret, enfatizando sua atuação no Brasil como pintor e historiador. Ganha destaque, assim, a preocupação de enxergar os vínculos entre o exercício da pintura e a construção da História, traduzida nos volumes de sua **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Trata-se, em suma, de recuperar, na atuação de Debret, os vínculos entre arte e história e, assim, sugerir trajetos para a compreensão de sua obra.

Iconografia de viagem; Debret, Jean Baptiste, 1768-1848); Arte – Brasil - s. XIX.

Ce texte présente quelques réflexions à propos de l'oeuvre de Jean-Baptiste Debret, en soulignant sa performance au Brésil comme peintre et historien. Il gagne proéminence, ainsi, la préoccupation de reconnaître les liens entre l'exercice de la peinture et la construction de l'histoire, traduite dans les volumes de son Voyage Pittoresque et Historique au Brésil. Il s'agit, en somme, de récupérer, dans la performance de Debret, les liens entre art et histoire et, ainsi, suggérer des voies pour la compréhension de son oeuvre.

Iconographie de voyages; Debret, Jean-Baptiste, 1768-1848 ; Art – Brésil – XIXe siècle.

> "L'histoire de l'art, entendue comme histoire des exceptions, ne peut être réduite à une histoire des tendances, des écoles, des 'ismes', et ne coïncide pas toujours avec le flux du goût et des idées. D'où ce *mal-voir* qui exige un quasi perpétuel réajustement du regard. " Avigdor Arikha, 1990.
> (In: **Peinture et Regard**, Paris: Hermann,1991)

Passados tantos anos da produção iconográfica de Debret, é justo que reajustemos o olhar para, inclusive, enxergar em sua obra algo mais do que uma mirada ingênua e descompromissada, aliada por vezes a uma crítica já formada, pode sugerir.

Em 1990, por ocasião de uma exposição dedicada a Debret, Mario Carelli escreve um pequeno texto como apresentação da mostra, intitulando-o *Jean-Baptiste Debret, um pintor de história nos trópicos*. Os trópicos, sempre os trópicos e seu fascínio sobre os que estavam do outro lado do Atlântico, fascínio que, por vezes, transmutar-se-ia em verdadeiro sacrifício e desilusão. De acordo com as expectativas, formação e interesses daqueles que cruzaram o oceano, encontramos nos registros e materiais por eles gerados, indícios da forma como viveram esta experiência e exerceram, nos locais em que estiveram, uma função histórica. Jean-Batiste Debret é um caso emblemático da presença, no Brasil oitocentista, de um estrangeiro cuja função histórica

dividiu-se entre a intenção primeira de sua vinda ao país – colaborar, enquanto membro da colônia Le Breton , na organização de uma academia de belas-artes na nova capital do Império português, e o interesse pela elaboração e divulgação da história do país – interesse materializado nos volumes de sua obra **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil** (Paris, Firmin Didot et Frères, 1834-1839).[1] A preocupação historiográfica do artista manifesta uma intenção que, se não gerada em solo brasileiro, foi aqui alimentada pelos debates entre intelectuais e políticos, dos quais Debret certamente participou, e pela própria conjuntura social e política por ele testemunhada, como espectador e ator. Intenção que se viu alimentada, na Europa, pelos contatos de Debret com o grupo ligado à revista *Nitheroy*, nomeadamente seu discípulo Manoel de Araújo Porto-alegre e o poeta Gonçalves de Magalhães. Os debates engendrados por estes intelectuais, matrizes do romantismo brasileiro, certamente contaminaram o desejo de Debret no sentido de projetar, para o Brasil, a condição de uma nação alimentada pela sua própria história, capaz de fornecer os elementos necessários à idéia de pátria e concebida a partir de um universo de referências que ultrapassassem o localismo colonial.

Sua obra histórica manifesta, ainda, um sentido caro ao neoclassicismo davidiano, matriz de sua formação artística: a exemplaridade das ações identificadas pelo pintor de história a partir da realidade observada deveria ser capaz de instigar o espectador, responsável, em última instância, por dar cumprimento às interpretações sugeridas pelo artista. As ações e fatos que inspiraram Debret a partir da realidade brasileira, compreendidos a partir desta máxima, justificam que sua atuação enquanto membro da colônia Le Breton, organizador e professor da Academia Imperial das Belas Artes, responsável pela elaboração de um dos maiores *corpus* iconográfico relacionado ao Brasil, tenha sido coroada pelo projeto de elaboração, organização e publicação dos volumes que compõem sua obra histórica. Considerando que a mensagem do Antigo, incorporada pelo neoclassicismo, não se limita e nem mesmo manifesta-se prioritariamente, na utilização de modelos e padrões formais, mas na compreensão da imitação enquanto capacidade de ordenar o mundo reconhecendo a permanência de conceitos e ações exemplares do passado, o projeto que dá origem à **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil** ilustra a fidelidade de Debret aos princípios do neoclassicismo davidiano quanto ao papel da arte, agindo na história e a favor dela, para consolidar valores e conceitos exemplares na perspectiva daqueles que compactuavam com os ideais iluministas de uma civilização que se espalhava lenta e progressivamente, por todas as partes do planeta, a partir do centro europeu.

É a partir, portanto, do entendimento de Debret como um sujeito atado à cultura de seu tempo que se pode avaliar sua participação nas iniciativas ligadas à colônia de artistas e artífices franceses, cuja presença na capital carioca em muito modificou o papel e as condições de exercício das artes plásticas no Brasil. É também com os olhos voltados para os diálogos entre arte e história que se pode compreender os sentidos das escolhas operadas pelo artista, tanto no que diz respeito à sua atuação como professor e pintor de história na corte portuguesa e brasileira, quanto no que se refere ao exercício de

coletar, registrar, organizar e elaborar os dados que lhe permitiram compor, ao longo de vários anos, sua versão da história brasileira, marcada pela idéia de exemplaridade.

O que, de fato, torna o percurso de Debret particular diante das experiências dos outros integrantes do grupo que chega ao Rio de Janeiro em 1816 é sua dupla atuação: como pintor de história e como historiador, função que o próprio se atribuiria, atestando a importância da disciplina na primeira metade daquele século – em carta dirigida a seu discípulo, Manoel de Araújo Porto Alegre, em outubro de 1837, afirma: *neste século, consagrado, como você o sabe, às pesquisas históricas, que novidade preciosa para o viajante europeu! O sucesso é inquestionável...*. Seu livro, mais do que um relato de viagem, pretendia ser uma *obra histórica*, à qual Debret atribuiu a grande responsabilidade de atestar um estado de desenvolvimento inegável do país em que passara dezesseis anos e para o qual, dizia, a expedição francesa em muito colaborara. Talvez por isso seja tão difícil separar, no percurso de Debret, sua atuação como pintor e como historiador, pois as duas vertentes se conjugam para colocar em prática os princípios de exercício de sua arte. Como experiente pintor de história, Debret examinava a realidade, estava atento a todos os detalhes e, sobretudo, aos sentidos latentes em cada ação e fenômeno observado. Captar o sentido nobre e eterno, a partir do real, e dar-lhe forma pictórica no interior de uma tradição à qual se está vinculado: eis o grande desafio dos pintores de história. No Brasil, como já destacado em vários estudos, a realidade que se oferecia a Debret era, certamente, muito distinta daquela em que vivera até os 48 anos. *Distinta*, vamos nos ater a este termo. Não inferior, não precária... Se as condições de exercício de seu ofício sofreram com a falta de recursos – materiais, intelectuais e humanos -, isso não deve significar que sua atuação tenha sido menor no contexto brasileiro. Foi o que pôde ser, e é esta perspectiva que enriquece o percurso debretiano no Brasil e, de certa forma, a avaliação de sua trajetória artística como um todo.

Em aproximadamente dezesseis anos, Debret foi responsável pela formação de vários artistas, colaborou na estruturação e definição dos Estatutos da AIBA, organizou e motivou as primeiras exposições na instituição, atuou diretamente na organização dos eventos da monarquia (como pintor, desenhista e cenógrafo) e registrou, sob a forma de desenhos, aquarelas e trabalhos a óleo, personagens e acontecimentos relativos à história política, bem como aos costumes e hábitos da sociedade brasileira. Contava, quando de sua vinda ao Brasil, com uma longa experiência pessoal e profissional. Formara-se no interior da Academia Real de Pintura e Escultura e do ateliê de Jacques-Louis David, seu parente e grande mestre do neoclassicismo francês. Tendo integrado o grupo de artistas a quem eram atribuídas encomendas de quadros dedicados à iconografia napoleônica, Debret foi um dos responsáveis pela construção da história visual da expansão francesa pós-revolução. Suas obras foram objetos de críticas e comentários na época, positivos e negativos. Seu talento para o desenho foi amplamente reconhecido, bem como sua habilidade para a expressão da *verdade* e sua capacidade de, com simplicidade, deixar evidente a função didática de suas composições. Mesmo este conjunto, tido por muitos

dos críticos de sua "tímida" atuação brasileira como padrão de comparação para sua excelência européia, tem sido motivo de críticas e avaliações pouco fundamentadas. Destaca-se, portanto, a urgência de reconhecer as chaves mais apropriadas para o estudo da obra de Debret, tanto na Europa como no Brasil – *ajustar os olhares...* -, ampliando os horizontes de uma crítica que busque, para além de uma avaliação artística, a significação cultural de suas obras.

Não precisamos de muito mais para concluir que a experiência como pintor napoleônico facilitaria o exercício da função de pintor da Corte no Brasil, assumida por Debret logo após sua chegada ao país. As relações intrínsecas entre arte e história estariam aí reafirmadas, quando do exercício de sua arte no Brasil: a intenção, no caso brasileiro, de formular uma leitura visual das práticas políticas e sociais da monarquia bragantina submeteu-se às condições materiais e às estratégias de divulgação de imagens num contexto em que os recursos e a estrutura artística são pouco comparáveis à realidade francesa em que Debret havia operado. A este respeito, o historiador da arte Luciano Migliaccio sugere que suas aquarelas tenham sido executadas com o objetivo de se tornarem modelos para gravuras, forma destacada de divulgação da imagem naquele período e contexto. Daí o caráter, para alguns, "acanhado", para outros, "limitado", mas em geral reconhecido como tímido e claramente "inferior", de sua obra brasileira, se comparada às dimensões de sua produção francesa. Além da explicação sugerida pelo historiador, podemos também pensar no mercado de artes contemporâneo à produção das aquarelas brasileiras de Debret, amplamente favorável à comercialização de obras em pequeno formato e elaboradas a partir de técnicas que não a pintura a óleo.[2]

Quando ainda em Paris, uma das telas preparadas por Debret para o Salão francês de 1812 intitulava-se *Primeira distribuição das cruzes da Legião de Honra, feita por S. M. na Igreja dos Inválidos em 14 de julho de 1804*. Trata-se de um óleo sobre tela de 4,03m x 5,31m, que se encontra no Museu de Versalhes e possui uma réplica no Museu da Legião de Honra. O tema do quadro refere-se a episódio já distante do momento de sua tradução pictórica, o que o distingue das encomendas que vinha recebendo desde 1806. No entanto, integra igualmente a iconografia que celebra os feitos e atitudes de Napoleão, onde a riqueza dos cerimoniais conjuga-se ao reconhecimento do por vezes infeliz destino de seus soldados. A tela, inspirada na primeira distribuição das cruzes da Legião de Honra, reforça o aspecto sentimental do mito napoleônico e registra o momento em que a ordem criada por Napoleão para reconhecer o mérito dos combatentes do Império é atribuída a um ex-soldado inválido, condecorado pelo próprio Imperador. O programa iconográfico, portanto, segue as mesmas normas das telas que já havia realizado para a construção da glória napoleônica, dando oportunidade a Debret de, mais uma vez, conjugar o caráter anedótico da cena com a mensagem que apela ao sentimento popular. Como referência para esta composição, é fundamental recuperar a tela de David, realizada apenas dois anos antes, *O juramento do exército feito ao Imperador, depois da distribuição das Águias no Campo de Marte em 5 de dezembro de 1804*. Nela,

o tema enfatiza também a relação do imperador com seus exércitos, motivo de várias das encomendas do programa iconográfico dirigido por Vivant-Denon[3]. A expectativa de despertar o sentido de união e fidelidade da guarda ao imperador justificava a ênfase nas encomendas.

No Brasil, como sabemos, Debret realiza apenas uma grande tela histórica: a *Coroação de D. Pedro I*, ól/t, medindo 3,40 x 6,40 m, hoje no Museu do Itamarati, em Brasília. O quadro, de 1828, apresenta um momento do episódio da coroação, realizado na Capela Real, enfatizando a atuação dos civis na cerimônia e a força da tradição religiosa no país, visível na porção da tela que destaca a decoração interna do edifício. Distinções temáticas à parte, o modelo formal para a *Coroação de D. Pedro I* parece mesmo ser a tela napoleônica da distribuição das cruzes da Legião de Honra, dispondo os governantes na mesma posição, acima dos personagens das cenas que se desenrolam diante deles e ao seu redor.

Em ambos os casos, cabe ao espectador concluir a leitura oferecida pelo artista e, só então, estaria sua intenção plenamente satisfeita. No caso brasileiro, como que respondendo ao enfraquecimento político do imperador, era importante reforçar seus laços com a sociedade civil, base do acordo em que se deveria instituir a monarquia com acento liberal, defendida pelo artista. Sua intimidade com o poder e com a realidade brasileira permitia a Debret recuperar o modelo napoleônico e reafirmar que as intenções da pintura histórica seguiam sendo as mesmas: transpor fronteiras locais e afirmar a exemplaridade de valores e ideais universais.

Importa, assim, chamar a atenção para o exercício, levado a cabo por Debret no Brasil, no sentido de colocar em prática a diversidade de sua experiência artística. O neoclassicismo, ainda que disposto a repudiar uma arte que classificava como frívola, afirmando em seu lugar a necessidade de uma arte regenerada, que afirmasse valores universais e eternos, não ficou imune às transformações da virada do século. As primeiras décadas do século XIX assistiram à flexibilização da rigidez neoclássica, processo que afirmou a importância das experiências individuais e a valorização do sentimento. O realismo neoclássico viu-se diante da urgência de estabelecer diálogo com a nova "maneira de sentir", para retomar a expressão de Baudelaire.[4] Os traços românticos da sensibilidade da época, alcançando a literatura, a arte e a história, influenciam, de forma particular, o percurso de Debret como pintor e historiador. O interesse pelo singular, a valorização das culturas não-européias, a afirmação dos interesses e gostos individuais, são aspectos que ajudam a compreender o sentido cultural e histórico da produção do artista, ainda que se deva ressaltar sua identidade com um projeto que, apoiado no neoclassicismo e nos valores iluministas, almeja a universalização.

No interior dos volumes da **Viagem** identificamos as matrizes intelectuais e formais de Debret, os diálogos com as referências neoclássicas e com as tendências românticas,

numa apropriação que é, de certa maneira, natural e despretensiosa, impedindo que sejamos tentados a qualificar sua obra dentro dos estreitos limites estilísticos que, de resto, são absolutamente estranhos à realidade da arte.

Se nítidas são as referências para a pintura de Corte de Debret, em que as composições permitem identificar diálogos bastante evidentes com o neoclassicismo davidiano e com a pintura napoleônica, para as cenas de tipos e costumes, coração de sua **Viagem**, devemos percorrer diferentes itinerários. Na pintura de tipos e costumes, passando pelas imagens características de inventários e enciclopédias e pelas cenas de paisagem urbana e natural, identificam-se algumas referências que exigem um olhar mais atento e demorado. Assim, a prática dos inventários na França napoleônica, as instruções elaboradas para a prática de observação de povos selvagens, os livros de viagem (sobretudo as *viagens pitorescas*), a percepção histórica do período, manuais de estudo e aprendizado teórico e artístico, todos estes materiais e práticas podem ser identificados no percurso criativo de Debret. Nos volumes de sua obra, imagens e textos evidenciam traços da iconografia de viagens, da tradição clássica e cristã, dos manuais de tipos e costumes e dos debates em torno das investigações sobre o Homem. Do ponto de vista formal e metodológico, sua obra dialoga com alguns procedimentos próprios da literatura de viagem, ainda que não se encaixe completamente nos modelos mais referenciados deste gênero literário. Também parece lhe ter funcionado como referência metodológica o texto elaborado por Joseph-Marie De Gérando, *Considérations sur les méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages*, redigido e impresso em 1800.

Para além da organização formal da obra, importa destacar como estas preocupações ganham materialidade nas imagens, filiadas a uma tradição que justifica a inserção da experiência brasileira no universo histórico e artístico europeu. Assim, os habitantes do Brasil seriam apresentados como tipos de uma realidade particular, ainda que segundo modelos que a tradição européia já instituíra. Indígenas, brancos e negros parecem sair das coleções de tipos européias, de uso tão recorrente, sobretudo, entre os pintores de história. Às vezes como tipos isolados, muitas vezes inseridos em composições mais complexas, estes tipos marcariam a iconografia debretiana como uma coleção de retratos dos usos e costumes brasileiros. Seja para dar uma idéia da diversidade social e cultural no país ou para atestar sua fidelidade à realidade observada, estes tipos evidenciam a proximidade de Debret com os manuais e referências colocados à disposição dos artistas europeus desde o século XVIII.

Por fim, vale destacar que o exercício artístico de Debret no Brasil permite um duplo exercício de análise: consideradas isoladamente, no contexto de sua elaboração, suas imagens apontam procedimentos e intenções que deixam evidente o desejo de fazer com que a realidade histórica brasileira alimente a formação européia do artista, num esforço de adaptação e ajuste de sua prática artística ao novo contexto; posteriormente, analisando as imagens selecionadas e organizadas nos volumes que deram visibilidade

à sua presença e atuação no Brasil, é evidente notar que a arte serviu à história, sistematizando uma leitura visual que avaliava o passado, qualificava o presente e apontava expectativas para o futuro do país.

---

[1] Sobre a elaboração de uma história do Brasil, ver o texto fundamental de GUIMARÃES, Manoel L.S. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.1, 1988, p. 5-27.

[2] Cf. **Richard Parkes Bonington. "Du plaisir de peindre"**. Catálogo de exposição realizada no Petit Palais. Paris, 1992.

[3] Vivant-Denon era diretor do *Musée Napoléon*, o qual, desde 1804, substituíra o *Musée central des Arts*, criado em 1793 e do qual já era diretor desde 1802.

[4] BAUDELAIRE, Charles. Qu'est-ce que le Romantisme? (Salon de 1846). **Œuvres Complètes**. Paris : Éditions Robert Laffont, 1980, p. 642.

Debret e os oradores: reflexões sobre retórica na história da arte brasileira

Ana Cristina Celestino Montenegro

Mestranda
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo- FFLCH/U

O objetivo do presente estudo é expor o texto *Giotto and the Orators*, do historiador Michael Baxandall, e, com base nele, fazer alguns apontamentos para o estudo da retórica na história da arte brasileira. No livro, Baxandall descreve a atividade dos chamados humanistas, letrados que davam especial ênfase à escrita em latim, seguindo ao máximo os ensinamentos de seu grande modelo, Cícero. De acordo com as preceptivas da retórica, os autores utilizavam abundantemente a comparação entre a pintura e outras artes. O tratado *Da Pintura* de Leon Battista Alberti, livro de preceptivas para a pintura, aplica uma categoria da retórica, a composição, à prática da pintura. A noção de composição pictórica, embora não tenha surgido ali, adquiriu com Alberti uma feição muito particular, com conseqüências para toda a história da arte posterior. Queremos sugerir que o tipo de metodologia que Baxandall emprega, bem como a instituição retórico-poética que ele estuda são úteis para o estudo da arte brasileira, principalmente com respeito aos gêneros e à composição. Utilizamos algumas obras de Jean-Baptiste Debret para exemplificar.

Michael Baxandall; Leon Battista Alberti; composição

L'objectif de la présente étude est d'exposer le texte Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, de l'historien Michael Baxandall, et, sur cette base, de faire quelques suggestions pour l'histoire de l'art brésilien. Dans son livre, Baxandall décrit l'activité des dits humanistes, hommes de lettres qui mettaient au premier plan l'écriture en latin, et respectaient au maximun les enseignements de leur grand modèle, Cicéron. Suivant les préceptes de la rhétorique, ces auteurs se servaient largement de la comparaison entre la peinture et les autres arts. Dans le traité De pictura de Leon Battista Alberti, livre de préceptes pour la peinture, une catégorie de la rhétorique, la composition, est appliquée à la pratique de la peinture. La notion de composition picturale, bien qu'elle ne soit pas apparue à ce moment-là, a acquis grace à Alberti une tournure très particulière, qui a eu des conséquences sur toute l'histoire de la peinture ultérieure. Nous voulons suggérer que le type de méthodologie employée par Baxandall, ainsi que l'institution rhétorique-poétique qu'il étudie sont utiles pour l'étude de l'art brésilien, surtout par rapport aux genres et à la composition. Nous avons utilisé des oeuvres de Jean-Baptiste Debret pour illustrer nos propos.

Michael Baxandall; Leon Battista Alberti; composition

Eu propus o tema dessa comunicação, o livro *Giotto and the orators* de Michael Baxandall, no início deste ano. Em agosto, o autor morreu e, portanto, antes de mais nada, para mim esta fala ganhou contornos de homenagem a um historiador cujos estudos são de uma retidão e um brilhantismo invejáveis e revelam uma emoção que, talvez por ser galesa, só quem também tem amor pela arte consegue valorizar devidamente.

Baxandall estudou e ministrou aulas na Europa e no Estados Unidos. No final dos anos 1950, iniciou no War-

burg Institute uma tese de doutorado sob a orientação de Ernst Gombrich. Quando se aposentou, em 1996, era professor na Universidade da Califórnia, Berkley. *Giotto and the orators* foi seu primeiro livro, de 1971.[1] Um ano depois,[2] ele publicou *O olhar renascente – pintura e experiência social na Itália da Renascença*,[3] pelo qual viria a ser mais conhecido e que começa com a famosa frase "*Uma pintura do século XV é o testemunho de uma relação social*."[4] Nele, desvenda, através de práticas sociais diversas, o que seria o "olhar da época". De 1985, temos *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*,[5] e, de 1995, *Sombras e luzes*.[6] Seu último livro, de 2003, intitula-se *Words for pictures*.[7] Não foi publicado em português, mas o título sugere que tenha de alguma maneira retomado o assunto de *Giotto and the orators*.

Minha escolha por esse livro explica-se por ele não ter sido publicado em português apesar da importância que me parece que tem. Baxandall procura menos tirar da obra de arte um testemunho de relações sociais, do que esmiuçar as relações entre os textos e as pinturas da Itália do período que se estende de 1350 a 1450. Ao fazê-lo, apresenta com exatidão o sistema poético-retórico que vigora nos séculos XIV e XV (e continua a vigorar, com alterações, até o século XVIII), mostrando um dos aspectos particulares da questão geral da linguagem como sistema de classificação da experiência. Como diz, as palavras recortam a experiência segundo categorias próprias. "*Cada língua opera diferentemente essa repartição, e as categorias operantes no vocabulário de uma dada língua não são diretamente transferíveis para outra língua.*"[8] Ele ressalva: "*É evidente que tocamos aqui questões longamente discutidas sobre linguagem e conhecimento: este livro as abordará apenas de maneira acessória, sem nunca responder diretamente.*"[9] O livro dialoga estreitamente com *Renaissance and Renascences in Western Art*, de Erwin Panofsky.[10] Analisa textos em comum com este último, mas, na minha opinião, compreende melhor as implicações do gênero epidítico no discurso da época.

Meu objetivo ao apresentar o livro mencionado é duplo: por um lado, mostrar um exemplo de estudo com uma metodologia que busca evitar as categorias que não sejam contemporâneas ao objeto visado. Sobre essa questão e sobre o debate atual em torno dela, sugiro a leitura do livro de Luiz Costa Lima, *História. Ficção. Literatura.*[11] Por outro lado, quero sugerir que os estudos de retórica podem servir para a história da arte brasileira.

É preciso aqui fazer algumas ressalvas importantes. Evidentemente, todos os erros e incoerências da minha fala são meus e não de Baxandall. Para começar, como a instituição retórico-poética em questão deixa de aplicar-se no século XIX, o título da presente explanação apresenta um problema. Quis utilizar o título do livro de Baxandall, mas de forma alguma pretendo traçar paralelos entre Giotto e Debret – assunto em que não sou especialista - e nem dizer que a relação de Giotto com a retórica tem algo a ver com a de Debret. Entretanto, acho importante termos em mente o sistema no qual surgem as academias e também o fato de que as categorias anteriores não desapareceram de uma hora para a outra na passagem do XVIII para o XIX. Ademais, a retórica está presente

nos debates atuais da historiografia, como explica Luiz Costa Lima no já mencionado livro e como também mostram, por exemplo, os estudos recentes do historiador Carlo Ginzburg, quando se interessa pela *enargéia* [vivacidade].[12] Por fim, o que pode não se aplicar rigorosamente ao XIX aplica-se naturalmente à arte colonial, anterior à vinda da família real ao Brasil.

Dito isso, apresentarei um resumo da argumentação de Baxandall no livro *Giotto and the orators* e, em conclusão, brevemente indicarei algumas aproximações entre a retórica conforme estudada por Baxandall e a atividade de Jean-Baptiste Debret.

***

Parece-me que são duas as principais contribuições desse livro: em primeiro lugar, conforme já disse, Baxandall mostra como se deve ler os textos dos humanistas que tratam de arte; em segundo lugar, demonstra como Leon Battista Alberti aplica à pintura uma categoria da retórica, a composição, com um sentido distinto do que havia sido feito até ali e de uma maneira que alterou a pintura ulterior.

A preocupação com a exatidão histórica no texto começa com a definição do termo humanista, que surge no final do século XV para designar apenas aqueles que ensinavam os *studia humanitatis*, que incluíam gramática, retórica, poesia e moral. Antes disso, não existia o termo e ele não era aplicado a ou por aqueles que hoje temos o hábito de chamar de humanistas. Estes se auto-denominavam *orator* ou *rhetoricus*. Baxandall aplica o termo exclusivamente e de maneira pontual aos homens que tinham por atividade principal o uso do latim, por vezes também o grego, na leitura e escrita, sobre letras, história ou moral, no período de 1350 a 1450. Eles visavam um retorno ao latim dito clássico, cujo modelo perfeito era Cícero. Esforçavam-se para praticar a língua da maneira mais próxima possível ao que parecia ser, para eles, o latim ciceroniano.

Um dos grandes obstáculos para tanto era o fato de que Cícero empregava seu latim em contextos que não existiam mais: o mundo desses humanistas não conhecia as deliberações das assembléias republicanas e as grandes disputas jurídicas. Na Antiguidade, havia dois gêneros de discursos para essas ocasiões, o deliberativo e o judiciário. Aos humanistas, restava apenas o terceiro gênero, o demonstrativo ou epidítico, que visa unicamente demonstrar a destreza do seu autor, por meio do elogio ou do vitupério a alguém ou alguma coisa. Era nesse gênero que os humanistas exerciam seu latim, em discursos epidíticos e diálogos, que eram, na verdade, resultado de estudos sistemáticos visando ao aperfeiçoamento técnico. Essa circunstância é essencial para a compreensão dos textos que mencionam as artes plásticas.

Ao buscarem reavivar essa prática do latim, os humanistas concentraram-se em certas estruturas, sobretudo na frase periódica. Tratava-se de um período longo em que ele-

mentos eram comparados ou contrastados de maneira equilibrada. A leitura de qualquer tratado de retórica nos dá uma boa idéia de quão técnicas essas regras costumavam ser.[13]

Baxandall dá vários exemplos de construções desse tipo. O período abaixo foi tirado por ele do *De oratore* de Cícero:

> *"Assim como os jogadores de péla não colocam em prática no próprio jogo os exercícios específicos ao ginásio, mas deixam ver, apenas por suas evoluções, se aprenderam a ginástica ou não; assim os escultores que modelam um objeto qualquer, ainda que não coloquem em aplicação a arte de pintar, deixam facilmente adivinhar se sabem pintar ou não; assim também, em todos os discursos proferidos diante dos tribunais, as assembléias ou o senado, ainda que o orador não utilize propriamente todas as artes liberais, adivinhamos facilmente se apenas se precipitou nessa atividade de fala ou se foi formado em todas as artes liberais antes de chegar à arte oratória."*[14]

Como diz Baxandall, é fundamental entender a que ponto seus escritos foram pautados por isso. A principal característica é o equilíbrio na maneira como duas ou mais partes do período são comparadas ou contrastadas. Aqui, o paralelismo entre jogo de péla, escultura e oratória está na concessão: embora não mostre tal coisa explicitamente, podemos percebê-la. É evidente que o assunto aqui é oratória e não escultura. A comparação é a principal característica da atividade de escrita dos humanistas, e ocasião para a maior parte das menções às artes visuais.

Baxandall mostra como a matéria para as comparações era encontrada pelos humanistas, entre outras maneiras, nos lugares comuns dos autores da Antiguidade. Dois exemplos famosos de lugares comuns são: a anedota de Zeuxis que, para fazer uma pintura de uma belíssima mulher - Helena, Juno ou outra -, escolheu cinco virgens de Crotona para tirar de cada uma delas a parte mais bela. Essa anedota se encontra, por exemplo, em Cícero e Plínio o velho, mas também em Bocaccio, quando trata de Dante.[15] Outro lugar comum célebre é tirado da poética de Aristóteles, quando diz que seres cuja vista normalmente nos é repugnante, como cadáveres e serpentes, são prazerosos de se ver em pintura. É empregado, por exemplo, por Guarino de Verona.[16]

Em razão da limitação de tempo, vou expor apenas um dos procedimentos apresentados por Baxandall, ligado à redescoberta do grego no ocidente. A partir de 1400, novas traduções de textos que haviam desaparecido em latim foram feitas e alguns letrados aprenderam o grego. O contato com autores e com uma retórica que lhes parecia muito mais próxima da Antiguidade do que a sua entusiasmou fortemente os humanistas.[17] Um dos aspectos dessa cultura eram exercícios de retórica baseados em Hermógenes de Tarso. Um deles chamava-se écfrase e consistia numa descrição epidítica de uma obra,

pessoa ou coisa ausente. As écfrases haviam passado a ser realizadas como um fim em si e não mais apenas como treino. Cito aqui um texto de Hermógenes sobre a écfrase:

> *"A écfrase é um discurso descritivo detalhado; graças ao que chamamos de sua vivacidade visual [énargéia], ela põe diante dos olhos aquilo que mostra. As pessoas, as ações, as circunstâncias ocasionais, os lugares, as estações e muitas outras coisas são objeto de écfrases... As qualidades da écfrase são principalmente a clareza e a vivacidade. É preciso com efeito que a expressão solicite os olhos, dirigindo-se às orelhas. É ademais necessário que a linguagem se acorde bem ao objeto descrito: se o objeto é florido, que as palavras também o sejam; se o objeto é seco, que as palavras tenham uma aridez próxima."*[18]

Baxandall mostra como os critérios elencados, a vivacidade, a expressividade e a variedade se encontravam perfeitamente representados nas pinturas de Pisanello. Eis por que um círculo de humanistas dedicou sua escrita "ecfrásica" sobre arte à obra desse artífice, a tal ponto que Baxandall afirma que foi esse o artista "humanista" por excelência. Diz que nos chegaram mais elogios a Pisanello do que a qualquer outro arista do período.[19] Aqui, um elogio escrito por Guarino de Verona:

> *"...para a admiração geral, tu igualas as obras da natureza. Que descrevas pássaros ou quadrúpedes, torrentes selvagens ou mares tranqüilos: juraríamos ver branquear a espuma e ecoar a costa; o suor no rosto do homem ao trabalho, eu procuro enxugar; parece-nos ouvir o relinchar do cavalo do guerreiro, e tremer ao estrondo das trompetas. Quando pintas uma obra noturna, fazes revoar os pássaros da noite e nunca fazes aparecer os pássaros do dia; discernimos os astros, o globo da lua, e das trevas sem sol. Se finges ações de inverno, o frio glacial faz tremer tudo, e a árvore sem folhas range."*[20]

Baxandall procurou mostrar como as referências à pintura e escultura eram parte de uma atividade de escrita empreendida pelos humanistas que não revelava nada de sua relação direta com a arte. Ao contrário, os textos e suas referências dizem-nos sobre a escrita dos humanistas e sobre as categorias que a língua que escolheram utilizar, o latim, lhes impunha.[21] Baxandall faz uma análise minuciosa dos textos para mostrar como a prática dos humanistas foi se autonomizando durante o período enfocado, se desprendendo das categorias rígidas que acreditavam ter sido as de Cícero. Eles foram aos poucos desenvolvendo sua atividade retórica também com base na sua produção, que incluía de Petrarca a Alberti. É com este último que, para Baxandall, ocorre um trânsito mais direto entre a retórica e a pintura. No livro II do seu *Da pintura*, Alberti aplica categorias da retórica à pintura, notadamente a noção de composição.
Diz Alberti que a composição "*é o processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas*

se ajustam na pintura ... Os corpos são partes da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros, portanto as primeiras partes da pintura são as superfícies."[22]

E, na retórica, de acordo com Isidoro de Sevilha: "*o que compõe e constitui todo discurso, é a palavra, o grupo, a proposição e o período. O grupo é uma pequena parte da frase, a proposição é seu membro, e o período é seu desenvolvimento completo. As palavras se juntam em grupos etc.*"[23]

Segundo Baxandall, o objetivo de Alberti ao transpor essa regra num texto de ensinamento e, portanto, no gênero baixo, era, de alguma forma, defender o partido de uma retórica ciceroniana, por oposição a uma retórica de tradição bizantina, "ecfrásica". Na pintura, isso corresponderia a uma sensibilidade "giottesca", por oposição à pintura à maneira de Pisanello. Vimos como este último era freqüentemente louvado por humanistas ligados à tradição bizantina, a qual, Baxandall defende, era visada por Alberti quando utilizou a noção de composição. Diz Alberti:

> *"A história, merecedora de elogio e admiração, deverá com seus atrativos se apresentar de tal forma ornada e agradável que conquistará, pelo deleite e movimento de alma, a todos que a contemplem, doutos ou indoutos. A primeira coisa que proporciona prazer na história provém da variedade e copiosidade das coisas. Na comida e na música, a novidade e abundância agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual; da mesma forma a alma se deleita com a copiosidade e a variedade. Por isso agradam na pintura a copiosidade e a variedade. Para mim, é muito copiosa a história em que em seus lugares se misturem velhos, jovens, meninos, mulheres, meninas, criancinhas, frangos, gatinhos, passarinhos, cavalos, ovelhas, construções, províncias e todas as coisas semelhantes. Louvarei toda e qualquer riqueza que pertença à história. Acontece que a copiosidade do pintor acarreta muita satisfação – o espectador se detém a olhar todas as coisas. Mas eu gostaria que essa riqueza fosse ordenada de uma certa variedade e fosse ainda moderada e grave de dignidade e discrição. Critico os pintores que, querendo parecer copiosos, não deixam nada vazio. Isso não é composição, mas confusão dissoluta que se alastra. Por isso não me parece que uma tal história faça alguma coisa digna; ao contrário, enreda-se no tumulto..."*[24]

As imagens mostram como muito provavelmente tal prescrição se aplica a um tipo de pintura que não é a de Pisanello. Baxandall sugere aquela de Mantegna e de Piero della Francesa. Ele explora hipóteses segundo as quais esses dois pintores puderam efetivamente ter lido o livro de Alberti. Isso não poderá ser provado com certeza, mas é observável que, dali em diante, esse tipo de pintura predomina e o tipo de pintura de Pisanello diminui. Assim termina o livro de Baxandall. Proponho, em

conclusão, algumas aproximações com a retórica que podem ser úteis para a nossa história da arte.

***

Antes de mais nada, é interessante lembrar que as academias de artes surgem dentro do contexto da instituição retórico-poética e, portanto, aplicam os gêneros, a imitação dos modelos, assim como os lugares comuns. Logo, os artistas que chegam na Missão Artística, como Debret, saem de uma academia – por certo, decadente -, mas que ainda assim aplica os gêneros e sua hierarquia. O gênero histórico era, como sabemos, o mais elevado; o epidítico da pintura. Nele se enquadra *Regulus voltando a Cartago*, de Debret. A composição aqui é do tipo sóbria, que a noção desenvolvida por Alberti pode nos ajudar a ver: todas as partes visando a um fim, como diz Rodrigo Naves.[25]

Tendo ainda o texto de Rodrigo como referência, ao compararmos esse quadro com a *Coroação de d. Pedro I*, a composição do segundo parece mais dissoluta. A cópia parece muito copiosa e não tão variada. As definições de Alberti podem nos ajudar a ver e confrontar as duas telas.[26]

Voltando aos gêneros, as pinturas de história têm assuntos elevados. Os temas menos heróicos, como cenas da cidade, do interior das casas e outras desse tipo, pertencem ao gênero baixo, da dita pintura de gênero. As regras formais aqui são diferentes: o material pode ser outro, o tamanho também, a composição não precisa ser rígida, o acabamento tampouco. São permitidas a ironia, a piada e o grotesco. Penso portanto que a diferença no tratamento dado por Debret em suas aquarelas deve ser atribuída à diferença de gênero. Não estou sugerindo, entretanto, que não se pode deduzir mais nada do tratamento formal que Debret dá aos assuntos. Simplesmente, naquele momento não se podia ainda pintar uma cena de carnaval, um comércio, um jantar de família ou escravos, em uma grande tela, com tinta a óleo, pompa e circunstância.

---

[1] BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350 – 1450*. Oxford: Oxford University Press, 1971. Ou, na edição francesa, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1350 – 1450*. Tradução de Maurice Brock. Paris: Éditions du Seuil, 1989. Todas as citações e traduções abaixo foram feitas a partir da versão francesa, à qual se referem os números de página indicados nas notas.

[2] Indico no texto os anos da publicação original, que não correspondem aos anos de publicação no Brasil. Estes constam das referências bibliográficas em nota de rodapé. Só menciono a edição estrangeira quando não existe brasileira.

[3] BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.

[4] *Op. cit.*, p. 11.

[5] BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação história dos quadros*. Tradução Vera Maria Pereira; coordenação Sergio Miceli; introdução Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
[6] BAXANDALL, Michael. *Sombras e luzes*. Tradução Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Edusp, 1997.
[7] BAXANDALL, Michael. *Words for pictures*. Yale Univeristy Press, 2003.
[8] BAXANDALL, M. *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1350 – 1450,* p 24. Todas as traduções são minhas e feitas a partir do francês.
[9] P 22.
[10] PANOFSKY, Erwin. *Renaissance and renascences in western art*. New York: Icon Editions, 1972 (1ª ed. 1969).
[11] LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
[12] A palestra que esse autor proferiu na Universidade de São Paulo no segundo semestre de 2007, é exemplar a esse sujeito. O título em francês da fala foi Peur, révérence, terreur: une approche oblique du présent. O autor, ao tratar de Hobbes, atém-se às traduções que fez de Tucídides.
[13] Por exemplo, [Cícero] *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
[14] BAXANDALL, M. *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1350 – 1450,* p 38.
[15] *Op. cit.*, p. 56.
[16] *Id.*, p. 59.
[17] *Ibid*., p. 103-104.
[18] Hermógenes de Tarso, *Opera*, éd. H. Rabe, Leizig, 1913, p. 22-23 in *op. cit.*, p. 111.
[19] *Id.*, p. 118.
[20] *Ibid.*, p. 119-120.
[21] É interessante notar que Roberto Longhi escreve em 1950 uma antologia da crítica de arte e dela exclui todos os autores do período tratado por Baxandall, justamente por servirem-se de lugares comuns e não de suas experiências visuais diretas. Ver LONGHI, Roberto. *Propositions pour une critique d'art.* Tradução Patricia Falguières; biografia Giovanni Previtali. Paris: Carré, 1996.
[22] ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução Antonio da Silveira Mendonça; apresentação Leon Kossovitch; introdução Cecil Grayson. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 114 (II, 35)
[23] BAXANDALL, M. *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1350 – 1450*, p. 160.
[24] ALBERTI, *Op. cit*, p. 119-121.
[25] NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.
[26] Mas não ajudam a explicar por que existe essa diferença de tratamento entre dois quadros no mesmo gênero. Ver NAVES, *Op. cit.*

Considerações sobre as relações entre Portugal e o outro durante o Renascimento

Maria Berbara

Doutora
DTHA/IART/UERJ

Nesta comunicação serão abordados alguns aspectos da relação entre Portugal e o outro durante o Renascimento, com ênfase na realização artística portuguesa. O renascimento português parece ter-se caracterizado não somente pela tensão nacional/estrangeiro, mas também passado/futuro: ao mesmo tempo em que cientistas e intelectuais saudavam a descoberta de novos horizontes geográficos e culturais, humanistas como Francisco de Hollanda propõe a descoberta da antiguidade romana: não somente de uma alteridade geográfica tratava-se, mas temporal. No campo dos paradigmas histórico-artísticos, tema fundamental deste colóquio, a presente comunicação pretende apontar a transdisciplinaridade como uma vertente contemporânea no âmbito dos estudos humanísticos, em seu sentido lato.

Portugal, Renascimento, Alteridade.

This paper will examine some aspects of the relations between Portugal and the Other during the Renaissance, with a special emphasis on the Portuguese artistic production. Lusitanian Renaissance was characterized not only by a tension between national and foreigner, but also past and future: at the same time that scientists and intellectuals welcomed the enlargement of geographical and cultural horizons opened up by the navigations, humanists such as Francisco de Hollanda proposed the rediscovery of Roman antiquity: not only a geographical, but also a temporal alterity was at stake.

Portugal, Renaissance, Alterity.

Em um artigo publicado na *Revista do Ocidente* em 1924, o filósofo espanhol Ortega y Gasset apontava dois fenômenos que, de acordo com ele, manifestavam-se com crescente clareza no primeiro pós-guerra europeu: o internacionalismo representado pela *Sociedade das Nações*, e o cosmopolitismo de certas minorias intelectuais. Enquanto a *Sociedade das Nações*, porém, mantivera-se em um plano puramente retórico e as nações contemporâneas a ele fossem ainda mais nacionalistas, em 1924, do que no fim da guerra, em 1919, a partir de 1920, escreve Gasset, "sem que ninguém o tenha proposto nem que se tenha enunciado um programa, sem ato algum ou qualquer intenção de propaganda, sem aparato nem instrumento de nenhuma espécie, ocorreu que os melhores membros do grêmio internacional na Europa e nas Américas encontram-se reunidos, sem saber como, na mais estreita convivência. Não se sabe se o mais surpreendente desse fenômeno é a rapidez ou a espontaneidade com que se produziu". O filósofo maravilha-se ante o fato de que, em cada país, houvesse dezenas de pensadores que se sentissem mais próximos de indivíduos provenientes de outros países do que de seus próprios conterrâneos; se na segunda metade do século XIX, recorda ele, um intelectual "não se inclinava a levar em consideração senão pensadores de países que tivessem o mesmo ou maior número de soldados e de Bancos que o seu", nos anos 1920 convivem estreitamente certos homens de ciência alemães ou ingleses com seus congêneres na Espanha ou nas Américas ou em qualquer país. À nacionalização oitocentista do inte-

lectual opunha-se o cosmopolitismo contemporâneo, em contraste, por sua vez, com o fracassado projeto de internacionalismo político. O rasgo mais característico desse novo cosmopolitismo da inteligência, sempre segundo Gasset, é uma mudança decisiva na idéia de missão: os intelectuais não aspiram a mandar, e nem mesmo a influenciar os demais.

Durante o Renascimento, *mutatis mutandis*, observou-se um movimento semelhante de internacionalização intelectual através do humanismo – concebido por sua vez como parte de um fenômeno pan-europeu no qual as relações entre distintas zonas geográficas são complexas e multifacetadas. O termo inglês *republic of letters*, república das letras, é frequentemente aplicado à comunidade internacional de pensadores que passa a viajar, promover encontros, formar cátedras universitárias e estabelecer densas e amigáveis relações epistolares nos séculos XV e XVI.

Através, em grande medida, das navegações portuguesas - mas também de viagens intra-européias - nas últimas décadas do século XV e primeiras do XVI, reelaboram-se o conceito e os objetivos da viagem. O desenho e as dimensões do mundo redefinem-se, e, em diversos círculos humanistas, fortalece-se a idéia de que há uma relação intrínseca, necessária, entre uma cultura de trânsito e um grau elevado de sofisticação intelectual, de que o provincianismo é a condição primeira da estagnação cultural, artística e psicológica, de que a interação com o outro é prerrogativa da liberdade e grandeza de espírito. Durante um período breve, mas intenso – a saber, aproximadamente entre as últimas décadas do Quatrocentos e a terceira do Quinhentos – Portugal esteve no epicentro do mundo. Para lá confluíam Ásia, África e América, e, conversamente, em solo lusitano nasceram espíritos tão cosmopolitas como Damião de Góis ou João de Barros.

A mediação entre as grandes navegações e a Europa realizada através dos escritos latinos de intelectuais portugueses foi freqüentemente considerada uma característica específica do humanismo lusitano. Durante o Renascimento, Portugal tornou-se tanto um centro para a divulgação de informações relativas aos novos horizontes culturais e geográficos abertos pelas navegações quanto um lugar de encontro para humanistas, artistas ou teólogos provenientes de toda a Europa. Por outro lado, surge também na Portugal desses anos um contra-movimento no sentido da permanência em solo pátrio, da fidelidade às origens agrárias e sedentárias, da pureza racial e cultural, da xenofobia. Garcia Resende, entre outras vozes, lamenta tanto o êxodo dos portugueses e abandono das raízes rurais quanto a chegada de estrangeiros: “Vimos muito espalhar / portugueses no viver, brasil, ilhas povoar, / e àas Índias yr morar / natureza lhes squecer: / (...) veemos no reyno metter / tantos captivos crescer, / e yremse hos naturaes, / que se assi for, seram mais / *elles* que *nós*, a meu ver”[1].

No campo universitário, não apenas professores estrangeiros são crescentemente convidados pelos monarcas Dom Manuel e Dom João III a ocupar cátedras em Évora ou Coim-

bra, mas também é notável o fluxo de estudantes portugueses que se dirigem a universidades espanholas, francesas, belgas ou italianas. A partir de 1527, a presença portuguesa em Paris aumenta consideravelmente graças à criação, por Dom João III, de bolsas de estudo a título permanente para estudantes portugueses. Nem nos séculos anteriores nem nos posteriores - até a segunda metade do Novecentos - houve um intercâmbio acadêmico comparável entre Portugal e o estrangeiro. Mas nem sempre a convivência entre nativos e forasteiros foi pacífica. Já nas primeiras décadas do século, professores estrangeiros em Portugal foram alvo de ataques xenófobos, sobretudo em Coimbra. Em 1541, por outro lado, o movimento de intercâmbio acadêmico foi bruscamente interrompido pela proibição régia de receber graus universitários no estrangeiro[2].

Também nas artes visuais, o estrangeiro podia ser identificado como o perigo ou mesmo o mal: em uma peça de teatro popular do segundo quartel do Quinhentos, por exemplo, o *diabo*, caracterizado como o estereótipo do arquiteto clássico, compete com o *mestre português*, um velho artesão que trabalha segundo a tradição manuelina[3]. Na iconografia, similarmente, o ameríndio brasileiro é com freqüência associado ao mal: uma tela anônima dos anos 1520 atualmente conservada no MNAA (Lisboa), por exemplo, representa uma visão do inferno presidida por um diabo vestido como um ameríndio (note-se que é o único personagem vestido do quadro). No monastério de Batalha o ameríndio aparece como gárgula, ocupando portanto o posto de figuras tradicionalmente diabólicas, monstruosas e híbridas.

***

Nas palavras do célebre historiador da ciência holandês Reijer Hooykaas[4], os conflitos entre o passado e o futuro, por um lado, e o autóctone e o estrangeiro, por outro, poucas vezes foram tão claros e expressaram-se com tanta eloqüência nas letras como em Portugal durante o Renascimento. Ao antigo confronto entre o Cristianismo e o Judaísmo, de um lado, e o Islã, de outro, adicionavam-se então as culturas asiáticas, africanas e americanas. Além disso, a época dos descobrimentos coincidiu, historicamente, com o Renascimento e portanto com a reintrodução de valores retóricos e visuais da antiguidade clássica por intermédio da Itália, de modo que não somente a tensão nacional/estrangeiro, mas também passado/futuro foi particularmente acentuada em solo lusitano: ao mesmo tempo em que cientistas e intelectuais saudavam as descobertas culturais e científicas estimuladas pelas navegações, humanistas como Francisco de Holanda propunham a descoberta da antiguidade romana: não somente de uma alteridade geográfica tratava-se, mas temporal. Na única passagem de seu célebre tratado *Da Pintura Antiga* em que Holanda faz referência às descobertas (no capítulo 13: “Como os preceitos da pintura antiga foram por todo o mundo”), ele procura demonstrar a universalidade da pintura antiga apontando que seus princípios fundamentais encontram-se presentes no mundo inteiro: “(...) o que é mais de maravilhar que até o novo mundo da gente bárbara do Brasil e Perú, que até agora foram ignotos aos homens, ainda esses em muitos vasos



Esfera armilar (detalhe arquitetônico). Monastério dos Jerônimos, Lisboa (Belém)

d'ouro que eu vi, e nas suas figuras, tinham a mesma razão e disciplina dos antigos; que não é pouco argumento de já aquelas gentes serem noutro tempo conversadas, e de os preceitos da pintura antigua serem já semeados por todo o mundo, até os antípodas". Contrariamente à célebre passagem do diário de Dürer sobre o tesouro de Montezuma, que descreve toda a admiração pelo exótico, o que Francisco aqui procura demonstrar são as bases comuns, universais, da arte antiga, e as semelhanças entre a antiguidade clássica e a arte produzida algures.

No campo das artes visuais, o humanismo português não se vinculou – salvo talvez em situações muito pontuais – a projetos específicos de iconografia nacionalista. Portugal construiu um novo ideal de Império, sabe-se bem, fundado principalmente sobre o controle marítimo - ideal esse associado até os dias de hoje ao país (não se estranha que a exposição universal organizada em Lisboa, em 1998, tenha tido por tema o mar, e que o pavilhão de Portugal tenha sido concebido como um imenso oceanário). Esquemas iconográficos do assim chamado "estilo manuelino", portanto, propõem motivos marítimos, imperiais e orientalizantes, alusivos às conquistas, mas não se aproximam - ao menos não mais do que o estritamente necessário - da antiguidade clássica. A propaganda política em torno da figura de Dom Manuel, por exemplo, deu-se mais através de símbolos de derivação científica - sobretudo a esfera armilar (**fig. 1**) - do que de retratos. Em

diversas fontes estrangeiras, Dom Manuel foi designado como “rei dos mares” (Pereira, p. 49), e mais, talvez, do que através de imagens, o monarca favoreceu a distribuição européia de especiarias e animais exóticos obtidos pelas navegações portuguesas como forma de difundir a nova imagem de Portugal na Europa.

O assim chamado estilo manuelino, em Portugal, opõe-se abertamente à tradição clássica italianizante: “revestindo-se de uma argumentação nacionalista, apóia um discurso de propaganda de caráter neo-cavaleiresco, cujas raízes parecem assumidamente medievais” (Pereira, p. 47). É bem verdade que, sobretudo no início do século XVI, ao rei português foi esporadicamente associado o apelativo “Novo César” ou “Novo Augusto” (por exemplo por Duarte Pacheco Pereira, em 1501). Essa associação, no entanto, jamais chegou a traduzir-se em um programa iconográfico sólido, e é de se notar que as duas comparações mais elaboradas entre o império romano e o império lusitano foram construídas não por portugueses, mas por italianos (Egidio da Viterbo, em 1507, e Francesco Albertini, em 1510, respectivamente em seu discurso proclamado em San Pietro em presença de Júlio II[5] e nas *Septem mirabilia orbis Urbis Romae et Florentinae civitatis*). As imagens de louvação lusitana e afirmação nacional não se apropriam de motivos e formas derivadas da antiguidade clássica; do ponto de vista visual, apesar de isoladas tentativas humanistas, Lisboa não é consistentemente concebida como uma nova Roma; não se cria um sistema sólido de derivações e correspondências entre o passado latino e o presente lusitano, que prefere - ao menos, repetindo sempre, do ponto de vista das artes visuais, e nesse período - escolher entre seus declarados predecessores raízes peninsulares.

Um dos principais, senão o principal pintor português dos períodos manuelino e joanino é Vasco Fernandes, o assim chamado Grão Vasco, ativo em Viseu entre 1501 e 1540. Por encomenda de Dom Miguel da Silva, bispo humanista que dirige a diocese de Viseu entre 1526 e 1547, Grão Vasco executa para a capela do palácio de Fontelo o retábulo Cristo na casa de Marta e Maria (**fig.2**). Miguel da Silva mantém estreitos vínculos com a Itália; é através dele que Francesco da Cremona vai a Portugal, onde desenha o claustro da catedral de Viseu. A pintura representa a célebre passagem do Evangelho segundo São Lucas: “*Jesus e os discípulos seguiam o seu caminho. Ao entrarem numa aldeia, uma mulher chamada Marta recebeu Jesus em sua casa. Ela tinha uma irmã chamada Maria, que se sentou aos pés do Senhor para ouvi-lo. Ora Marta andava muito atarefada, por ter muito que fazer. Aproximou-se e disse: Senhor, não te preocupa que a minha irmã me deixe só com todo o trabalho? Diz-lhe então que me venha ajudar. Mas Jesus respondeu: Marta, Marta, andas preocupada e aflita com tantas coisas, quando uma só é necessária. Maria escolheu a melhor, que não lhe será tirada*” (Lucas, 10:38-42). Essa passagem seria o fundamento da identificação de Maria com a vida contemplativa, e Marta, com a vida ativa, origem por sua vez de um debate profundamente enraizado tanto nas culturas medievais quanto humanistas relativo aos méritos específicos de cada via. O texto oferece também, nas próprias palavras de Cristo, a justificação para a escolha de



Vasco Fernandes (Grão Vasco), *Cristo na casa de Marta e Maria*. Viseu, Museu de Grão Vasco.

Maria: “optimam partem elegit”, segundo a Vulgata[6]. Em um ambiente dominado pela elegância da arquitetura classicizante - derivada, com toda a probabilidade, do claustro projetado por Cremona - Cristo ouve as queixas de Marta, enquanto Maria, em primeiro plano, revela o empréstimo evidente da Melancolia de Dürer, amplamente divulgada em toda a península (Dagoberto Markl distinguiu na paisagem ao fundo cópias de duas gravuras de Dürer[7]). A assimilação de Maria (e/ou Maria Madalena) à melancolia reapareceria na pintura seiscentista, como mostra por exemplo a tela de Vermeer na Galeria Nacional da Escócia; Grão Vasco, no entanto, é talvez o primeiro a realizar essa elegante alusão iconográfica, alusão essa que reúne tantos elementos caros ao humanismo, como a melancolia ou o debate entre a vida ativa e a vida contemplativa. À direita de Cristo, Vasco Fernandes retrata Dom Miguel, cujas armas são representadas no plinto das duas colunas coríntias em primeiro plano. À direita, o quadro dentro do quadro: Santa Marta vencendo o dragão da Provença, isso é, um momento posterior da biografia da mesma santa, que, após a morte de Cristo, teria embarcado juntamente com seus irmãos e outros cristãos à Marselha, onde dominaria um terrível dragão que assolava a região. O sistema de alusões internas por intermédio de meta-representações aparece com não pouca freqüência na arte erudita contemporânea, sobretudo na Itália da segunda metade do Quatrocentos. A tela de Grão Vasco é extraordinária por muitas razões, e uma delas, não menor, é a própria escolha do tema, extremamente raro antes do século XVII (quando se populariza: além de Vermeer, pense-se por exemplo na célebre tela de Velásquez, na qual também se emprega, coincidentemente ou não, o recurso do quadro-dentro-do-quadro)[8]. Grão Vasco, além disso, incorpora ao tema uma série de inovações, como a inclusão de diversos outros personagens - entre os quais o magnífico retrato do comanditário, Dom Manuel. Sua tela, plena de variadas referências iconográficas e eruditas alusões a discursos humanistas contemporâneos, constitui uma das mais sofisticadas respostas ao cosmopolitismo de certos meios intelectuais em ou em contato com Portugal.

Em outra interessante tela - (**fig.3**) um dos painéis que restaram do altar mor da Catedral de Viseu, realizados aproximadamente entre 1502 e 1506 - Grão Vasco assimila à iconografia religiosa tradicional uma novidade iconográfica sem precedentes, ao substituir Baltasar, o rei negro, por um ameríndio (trata-se provavelmente da primeira representação européia de um índio brasileiro). Contrariamente aos dois outros exemplos citados acima, aqui o índio é apropriado não pela iconografia demoníaca, mas pela natividade, máxima expressão positiva da incorporação do outro ao cenário religioso e iconográfico tradicional. A integração do tema das navegações à iconografia religiosa manifesta-se, ainda, na moeda de ouro que Cristo acaba de receber de um dos magos, na qual desenha-se a empresa de Dom Manuel e, por extensão, do reino: a esfera armilar[9].

Para um português na época das grandes navegações, o outro poderia assumir uma variedade de formas: do índio americano ao italiano clássico ao flamengo. Se um pintor como Grão Vasco, por um lado, é capaz de assimilar o ameríndio à iconografia tradicio-



Vasco Fernandes (Grão Vasco), *Adoração dos Magos*. Viseu, Museu de Grão Vasco.

nal dos três magos, outro artista contemporâneo fá-lo presidir o inferno, e outro ainda identifica-o com a deformidade diabólica das gárgulas; analogamente, se Francisco de Holanda propõe o clássico como fonte e princípio universal (a *antiqua novitas*), Sá de Miranda suspira pelo retorno às raízes agrárias lusitanas, e Garcia d'Orta proclama a superioridade das ciências portuguesas sobre os conhecimentos transmitidos pelos antigos.

O internacionalismo português reflete-se certamente na historiografia da arte; a *construção* da trajetória portuguesa durante o Renascimento deu-se, freqüentemente, a partir de uma sucessão de assimilações ou exclusões de valores formais e iconográficos estrangeiros. Borgonha, Flandres, Itália e Espanha formam, com Portugal, uma longa sucessão de binômios ("estilo luso-flamengo", "estilo luso-italiano", etc.) que serve como fio condutor da historiografia da arte tradicional. A historiografia mais recente, por outro lado, vem reexaminando a relação entre grandes centros produtores de arte e paradigmas artísticos - durante o Renascimento, sobretudo a Itália, mas também Flandres - e a suposta "periferia", em cujo âmbito encontrar-se-ia também Portugal. Mais estimulante talvez do que buscar especificidades lusitanas ou do que construir uma história da arte portuguesa a partir da maior ou menor aproximação aos grandes centros artísticos, seja buscar compreender a produção artística e literária na Portugal renascentista do ponto de vista internacional - a esse propósito, não podemos esquecer que na própria Itália não há uma cultura visual hegemônica, sendo os distintos estados italianos palco do encontro entre tradições artísticas provenientes não apenas de outras regiões italianas, mas também de Aragão, Avignon, Flandres, Boemia - ou Portugal. Lisboa - como Veneza ou Antuérpia - encontrava-se na confluência entre distintas culturas artísticas de dentro e fora da Europa, em um dos períodos em que mais se viajou na história ocidental. Em uma de suas cartas, escrevendo o resumo de sua própria vida, o supracitado Nicolaus Clenardus tenha talvez manifestado um sentimento comum a mais de um intelectual e artista do período: "*A confiança de viajar cresce com o uso, a ponto que Clenardus por esta razão já se fez cidadão do orbe*"[10]

---

[1] *Miscellanea e variedade de historias, costumes, casos e cousas que em seu tempo aconteceram* (1554). Ed. Mendes dos Remédios, Coimbra, 1917, p.67.

[2] Cfr. A. da Costa Ramalho, *Para a história do humanismo em Portugal*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação científica, 1988 (particularmente cap. 5, pp. 49-74).

[3] In P. Pereira, "Armes divines. La propagande royale, l'architecture manuéline et l'iconologie du pouvoir". *Revue de l'art*, 133, 2001, p. 47.

[4] *Humanism and the voyages of discovery in the 16th century portuguese science and letters*. Amsterdã/Oxford/Nova Yorque: North Holland Publishing Company, 1979.

[5] O discurso é publicado na íntegra por J. W. O'Malley em *Rome and the Renaissance Studies in Culture and Religion* (Londres: Variorum Reprints, 1981), p. 417 e seg.. Egidio elaborou-o em honra a Dom Manuel para celebrar a descoberta portuguesa do Ceilão, a derrota de Samorim em Calicute, e a descoberta de Madagascar. Sobretudo na segunda parte do discurso, Egidio relaciona acontecimentos ocorridos sob o pontificado de Júlio II (entre os quais as grandes navegações ibéricas) como realizações de profecias bíblicas e do plano divino de expansão do "império" cristão. Dom

Manuel, nesse sentido, estaria predestinado a ser o portador da palavra divina aos máximos extremos da terra.

[6] O Evangelho segundo João relaciona as duas irmãs a Lázaro, e Maria à mulher que unta os pés de Cristo com óleo, em Betânia. Essa mulher, que aparece em todos os evangelhos mas que é nomeada somente por João, foi desde muito cedo identificada com Maria Madalena. A discussão relativa à identificação entre Maria da Betânia e Maria Madalena é sistematizada em 1518 por Lefevre d'Étaples (*De Maria Magdalene, triduo Christi et ex tribus una Maria, disputatio*).

[7] Cfr. *Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento* (catálogo da XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura). Lisboa, 1983, p. 326.

[8] Cfr. J.Couchman, "Action and Passio. The iconography of the Scene of Christ at the Home of Mary and Martha". *Studi Medievali*, XXVI (3), 1985, 711-719.

[9] O Evangelho segundo São Mateus, único a mencionar os magos, nem especifica seu número nem informa seus nomes, mas apenas indica os presentes que trouxeram: ouro, incenso e mirra. O número três acaba por prevalecer tanto pela relação com a quantidade de presentes indicados por Mateus como por suas implicações simbólicas e litúrgicas. De acordo com o Evangelho, os magos haviam partido de uma região oriental indefinida; na Idade Média, porém, cristaliza-se a tradição segundo a qual eles viriam dos três continentes então conhecidos: Europa, Ásia e África. Baltasar (os nomes aparecem pela primeira vez no século VIII), quase sempre identificado com a África árabe, é tradicionalmente representado como um negro. A descoberta do Novo Mundo desestabilizaria bruscamente essa concepção trinitária, mas, apesar disso, os artistas continuariam representando apenas três magos, e não quatro. A tela de Viseu é a única tentativa, salvo erro, de inclusão das Américas entre as partes do mundo representadas pelos magos.

[10] *In* M. Gonçalves Cerejeira, *O Humanismo em Portugal. Clenardo (com tradução das suas cartas)*. Coimbra Editora, 1926, p. 372.

"Do tirar polo natural" e o retrato em Portugal

Raphael do Sacramento Fonseca

Bacharel em história da arte (UERJ). Mestrando em história da arte (UNICAMP)

Este texto tem como principal objetivo analisar o texto escrito por Francisco de Holanda em 1549 e intitulado "Do tirar polo natural" a partir da relação imagem/texto. Pretende-se estabelecer algumas relações possíveis deste com a produção de retratos do artista português, para além de serem ressaltados os diálogos entre estes e a retratística praticada em território português durante o século XVI, sem deixar de vista seus prováveis modelos estrangeiros.

Holanda, Francisco de (1517-1584); retrato; arte em Portugal.

This paper focus on the analysis of the text written by Francisco de Holanda in 1549 and entitled "Do tirar polo natural" ("To take from the natural"), basing our reading on the relation image/text. It is intended to establish some possible relations between this writing and the portraits produced by the Portuguese artist, besides the importance given to the dialogues between these and the portrait painting practiced in the Portuguese territory during the sixteenth century, having in mind their possible foreign models.

Holanda, Francisco de (1517-1584); portrait; art in Portugal.

Escrita finalizada em 03 de janeiro de 1549, "Do tirar polo natural" é a obra textual de Francisco de Holanda dedicada, especificamente, aos problemas artísticos da realização de retratos. Em seu texto anterior a este, "Da pintura antigua" (1548), o autor parece empenhado em tentar construir uma teoria da arte aplicável ao ambiente artístico português, tão criticado e comparado ao que ele encontrou nos centros artísticos italianos durante sua viagem entre os anos de 1538 e 1540. Esta crítica da arte, nesta sua primeira obra textual, diz respeito, principalmente, ao que poderíamos chamar de "arte histórica", ou seja, as imagens cujo foco primeiro é a representação de alguma narração textual.

Já no prólogo de "Do tirar polo natural" o autor indica a diferença entre este texto e o anterior. Após apontar detalhes de sua viagem junto ao Infante Dom Luís, rumo à Compostela, gabando-se de seu extenso conhecimento do território europeu, Holanda comenta sobre a figura com quem ele dialogará nesta escrita, Braz Pereira, "... filho de Fernando Brandão, guardarroupa do infante Dom Fernando..."[1], seu anfitrião por oito dias, estabelecido na cidade do Porto, pela qual passou também no caminho de retorno à Lisboa. No último parágrafo deste prólogo o autor irá frisar sua especificidade:

> *Mas achando-me com mais ócio na volta da romaria que na ida, tornamos a tratar algumas vezes dos primores da pintura e* ***principalmente do tirar ao natural****. E dizendo-lhe eu como tinha escrito novamente sobre a pintura um volume em dois livros, encomendou-me que no fim dele* ***não esquecesse de tratar o que nós ali tocávamos do tirar ao natural*** *e eu prometi-lho; porém será melhor ouvir o que cada um dizia nesta prática, que perder-se mais o tempo.*[2]

Diversos são os caminhos possíveis para a leitura das palavras escritas por Francisco de Holanda quanto à retratística, tanto devido à potência destas, quanto ao, até agora, aparente desinteresse de historiadores da arte no que diz respeito a uma maior problematização de seus conceitos. Importantes historiadores do retrato, como Lorne Campbell, Édouard Pommier e John Pope-Hennessy, citam de forma muito breve a existência da obra, não dando muita atenção ao texto em si, dissecando suas palavras e estabelecendo relações possíveis com imagens ou outros textos.

A proposta desta argumentação aponta para um caminho que julgo ser geralmente desconsiderado dentro das leituras realizadas da obra de Franscisco de Holanda: as relações possíveis entre seus textos, sua produção artística e a produção de arte em Portugal.

Comecemos esta análise, portanto, lembrando que Holanda também era um realizador, planejando arquiteturas e o urbanismo em "Da fábrica que falece à cidade de Lisboa" (1571), cuidando da cenografia e figurino de festas da corte de D. João III, e também pintando a óleo, realizando desenhos e iluminando livros. Em seu "Álbum de desenhos das antigualhas" (1538-1540), realizado durante sua viagem rumo ao exterior de Portugal, encontramos seus primeiros exemplos de retratos, que abrem a compilação.

Além deste também encontramos a efígie de Pietro Lando, doge de Veneza entre 1538 e 1545, na página de número oitenta e seis. Devemos enfocar nossas reflexões, primeiramente, a partir destes exemplos realizados por suas mãos. Olhar para estas imagens é, inevitavelmente, termos em mente as moedas realizadas na Roma antiga, devido à maneira como Holanda conjuga as figuras de Michelangelo e Pietro Lando dentro de uma circunferência e vistas de perfil.

Dentre estes retratos atribuídos com certeza ao português, o que mais faz correspondência aos seus futuros pressupostos teóricos é o do Papa Paulo III (figura 1). Um dos preceitos do bom retrato é a inclusão dos rostos de forma "treçada", ou seja, em três quartos, já que

> *... o rosto fronteiro é quase sem graça e chato e não mostra nada do perfil e feição do meio rosto, nem das ilhargas do rosto. O meio é muito austero e grave e muito saído para fora, e não mostra nada da fronte nem de diante, mas somente o rigor do perfil. O treçado mostra o bom de ambos estes modos, e pouco do mau; e por isto é o melhor, porque mostra parte da fronte, e parte do perfil; e ambos, como digo, fazem uma igual desigualdade mui conforme e escolhida.*[3]

Para além do "rosto treçado", no decorrer de seu texto ele aponta também para a inclusão do corpo inteiro do retratado, seja em pé, ou principalmente sentado, como nas "sepulturas dos Médicis, que maravilhosamente esculpiu em mármore M. Micael Agnello,



Retrato do Papa Paulo III (1538/1540), de Francisco de Holanda, no "Álbum de desenhos das antigualhas" (1538/1540) – Biblioteca do Mosteiro do Escorial, Espanha.

pintor famoso, os quais príncipes em seus retratos estão assentados em seus assentos e armados, ou pacíficos".[4] Além disso, por exemplo, Holanda afirma que os retratados devem estar voltados para o seu lado direito, outro ponto que soma para a tensão entre suas palavras escritas e sua criação artística.

O retrato do Papa Paulo III, devido ao seu "rosto treçado", ao seu maior detalhar do corpo e de sua vestimenta, além da autoridade empregada pela inclusão de sua mão que parece abençoar, é o que mais dialoga com "Do tirar polo natural". Por mais que nos outros dois exemplos também constatemos a relação entre figura retratada e *status*, seja pela sobriedade do preto em Michelangelo, seja pelo vestuário típico do doge em Pietro Lando, o exemplo relativo a Paulo III ganha destaque pela ausência de hieratização da postura e pela indicação de movimento – mais potente do que as mãos rígidas e quase flutuantes do retrato de Michelangelo.

Voltando ao texto de Holanda, em seu capítulo "Finais avisos no tirar ao natural", quando questionado por Braz Pereira sobre o "mais eminente pintor em pintar retratos ao natural", este responde:

> *O mais famoso pintor de retratos que eu estimo haver em cristãos, que são*

> *a flor deste mundo, tenho eu que é Ticiano em Veneza, posto que a mim me disse o imperador em Barcelona perante o nosso duque de Aveiro, e perante o duque de Albuquerque, e perante o duque de Alva, que melhor o tirara do natural Antonio d´Ollanda em Toledo, de iluminação, que Ticiano em Bolonha. Porém eu dou vantagem a Ticiano.*[5]

O retrato de Tiziano que Holanda cita trata-se do realizado em 1533 pelo pintor de Cadore (Museu do Prado, Madri), e que o português deve ter visto durante sua passagem pela Espanha. Como é indicado neste trecho e detalhado em outro de seus textos, "Da ciência do desenho" (1571), Holanda deve ter encontrado pessoalmente o imperador Carlos V, devido a uma possível encomenda, nunca realizada, de um retrato deste para Isabel de Portugal, até então esposa do líder político.

Nesta pintura encontramos todos os pressupostos apontados por Francisco de Holanda em "Do tirar polo natural": a inclusão do corpo inteiro da figura retratada, seu rosto "treçado", sua inclinação para a direita, a adequação entre vestuário e posição social, a luz que brilha de seus olhos. Como dirá Pietro Aretino, na primeira edição de suas cartas, publicadas em 1537 e possivelmente obtidas por Holanda, nesta obra conseguimos fruir "cada conceito invisível"[6] do retratado; em outras palavras, assim como no retrato de Francesco Maria della Rovere (1536, Galleria degli Uffizi, Florença), com Carlos V o pintor consegue traduzir sua autoridade de forma clara, mas dinâmica, como apontada por Holanda:

> *Desejo, querendo-o Deus, quando começar a desenhar os retratos de suas altezas, ou el-rei ou a rainha, que sem lhes pintar ainda os olhos, nem o nariz, nem a boca, (que são os indícios por onde se conhecem as pessoas, quando estão bem pintadas) de fazer somente em a feição e perfil ou talho da cabeça e do vestido ou do corpo, que quem quer que o tal começo vi, diga sem dúvida ser aquele ou el-rei ou a rainha, não tendo ainda nada no rosto, mas somente no primeiro risco e talho que faz a feição da cabeça e do corpo; isto, porque o tenho eu por muito, desejo eu de o fazer.*[7]

Partindo deste princípio, poderíamos voltar aos retratos de Michelangelo e Pietro Lando e perguntarmo-nos: não seriam estes, dentro desta recodificação holandiana do "conceito invisível" sugerido por Aretino e Tiziano, mais potentes do que o do Papa Paulo III? Tornar estas duas figuras nobres como as moedas romanas da Antiguidade, ou como as moedas que circulavam pelo ambientes artísticos contemporâneos a Francisco de Holanda, como nos exemplos de Antonio Pisanello, não seria um ato de enobrecimento por parte do artista, ainda mais adequado do que o gesto de benção dado ao Papa?

Outra relação possível, não muito comentada dentro da historiografia da arte, é entre estes três retratos e os retratos iluminados presentes nas genealogias dos nobres portugueses. Colocando lado a lado seu retrato do Papa Paulo III com o fragmento de uma



Retrato de D. Joana de Áustria (meados do século XVI), atribuído a Francisco de Holanda – Galleria Nazionale di Parma, Itália

série de iluminuras de seu pai, Antonio de Holanda, da "Genealogia de Manuel Pereira" (1534, Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, Lisboa), o diálogo formal fica claro, devido à utilização do mesmo espaço circular para a inscrição do retrato de um soberano, sendo este o rei D. Manuel. É como se Francisco de Holanda deseja-se a "modernização" do retrato em Portugal, tanto através de seu texto, tanto através da sua produção plástica e, porém, deixa-se aparente a falta de correspondência e de experiência artística entre seus textos e suas imagens. Seu texto aponta para um modelo tizianesco das grandes pinturas a óleo, ao passo que Portugal encontra-se inserido numa tradição da realização de retratos em menor formato, iluminados.

Uma das poucas exceções para esta tradição, inclusive apontada pelo autor em suas "Tábuas dos maiores artistas da Renascença" é o "... pintor português, ponho entre os famosos, que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa"[8], ou seja, Nuno Gonçalves (1476, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa). Nesta obra, além do evidente diálogo com a dita "arte flamenga", há uma mescla do aspecto narrativo da benção de São Vicente, com uma vontade de traduzir plasticamente fisionomias específicas, retratos.

Uma série de miniaturas a óleo da coleção da Galleria Nazionale di Parma foi atribuída a Francisco de Holanda pelos historiadores Giuseppe Bertini e Annemarie Jordan-Gschwend, que as dataram como sendo de meados do século XVI.[9] Trata-se de oito retratos da família de D. João III, incluindo a efígie de D. Joana de Áustria (figura 2), filha de

Carlos V e esposa do Príncipe D. João de Portugal. Comparando o retrato desta com os encontrados no "Álbum das antigualhas", é notável o diálogo do olhar entre a figura e o espectador, diferente de seus outros três retratos. A sobriedade da roupa preta que D. Joana porta contribui com o destaque de seu rosto, frisando algo dito por Holanda em "Do tirar polo natural" acerca da importância da pintura dos olhos, pois "... deles tem começo toda a luz, e eles são as janelas e portas por onde tudo tem a entrada".[10]

Ampliando esta leitura, e pensando nas relações desta pintura com outras produzidas contemporaneamente em Portugal, é inevitável vir à mente outro retrato de D. Joana de Áustria, pintado pelo português Cristóvão de Morais (1533, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas). A semelhança é tamanha que, em seu livro, Annemarie Jordan-Gschwend chega a dizer que a miniatura de Holanda trata-se de uma cópia da pintura de Morais, sequer levantando a possibilidade do diálogo inverso.

Este pouco conhecido pintor, por sua vez, encontra-se inserido no círculo artístico de Anthonis Mor, cuja chegada em Portugal deu-se no final do ano de 1551 e a partida em setembro de 1552. Mor, advindo do "norte da Europa", era já conhecido contemporaneamente como um grande retratista, tendo, antes de comparecer à Portugal, a mando de Maria da Hungria, ido à Itália, onde teve contato com os retratos de Tiziano. Da mesma forma que nos retratos de Carlos V o diálogo entre Tiziano e Jakob Seisenegger (1532, Kunsthistorisches Museum, Viena) é claro, no retrato de Filipe II (1557, Mosteiro de São Lorenzo, Escorial), posterior à estadia de Mor em Portugal, o diálogo com o artista italiano é deveras evidente (1550-51, Museu do Prado, Madri). Colocar lado a lado retratos de Cristóvão de Morais e de Anthonis Mor é, portanto, não esquecer do modelo proposto por Tiziano, que também bebia de fontes nórdicas, e que é celebrado por Francisco de Holanda em "Do tirar polo natural" como italiano.[11]

Em outra obra também atribuída a Holanda, datada entre os anos de 1552 e 1554, ou seja, contemporânea aos retratos aqui exemplificados e produzido pouco tempo após a conclusão de seu texto, existe um retrato da família real de D. João III, ao lado esquerdo de uma anunciação de Nossa Senhora de Belém (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa). Se por um lado percebemos o diálogo desta pintura tanto com os preceitos escritos por Holanda, como a inclusão do corpo inteiro e a relação entre vestuário e posição hierárquica, por outro lado sua tentativa de construção de um grupo de retratos acaba parecendo inverossímil, seja pela falta de "realço"[12] nos olhos destes homens e mulheres, seja pelo escalonamento de cabeças que parecem mais flutuar, seja pela sua utilização de palavras douradas indicando a identidade dos personagens. De qualquer forma, temos aqui um modelo apontado por Pope-Hennessy, o do retrato dos doadores da obra[13], comumente encontrado em célebres exemplos da pintura flamenga do século XV e XVI, para além de alguns exemplos portugueses, como em Cristóvão Lopes (1564, Convento da Madre de Deus, Lisboa), interpretados por Jordan-Gschwend como recodificações de retratos pintados por Anthonis Mor.

Existe um último fato relacionado a "Do tirar polo natural" que merece ser aqui comentado.

Em sua pesquisa sobre a produção de "retratos de corte" em Portugal, Annemarie Jordan-Gschwend opta por pensar as relações artísticas pelo viés da influência de Anthonis Mor no ambiente artístico português. A existência deste texto, por exemplo, recebe pouca atenção da historiadora, que o relaciona ao "Trattato dell´arte" (1584), de Giovan Paolo Lomazzo, e afirma de forma breve que "... a obra 'Do tirar polo natural' influenciou directamente a colecção de retratos de família de D. Catarina e toda a concepção da sua galeria dinástica".[14] Se por um lado, em sua conclusão, a autora comenta brevemente a existência de uma tradução do texto de Holanda, feita por Manuel Denis em 1563, pintor espanhol e retratista de Filipe II, ela não dá atenção a uma outra soma de fatos que também envolve a corte espanhola.

No ano de 1549, ou seja, no ano em que Holanda finaliza "Do tirar polo natural", D. João III financia para estudar em Flandres, junto a Anthonis Mor, o jovem Alonso Sánchez Coello, de ascendência espanhola, mas também criado na corte de D. João III. Mesmo sabendo que o texto nunca foi publicado durante sua vida, sendo a sua primeira edição apenas do final do século XIX, deveríamos considerar esta viagem de Coello uma mera coincidência cronológica? A mesma autora, em outro de seus textos, aponta para essa ligação entre Coello e Mor, citando inclusive um documento relativo ao Cardeal Granvelle, que aponta para o convívio entre os dois pintores dentro de sua própria residência.[15] Não teria o pintor sido enviado para estudar com o já famoso retratista nórdico devido a uma primeira tentativa de instauração de um modelo de retrato sugerido pelo texto holandiano?

Sanchéz Coello foi assistente de Mor durante os anos seguintes, mesmo quando de seu retorno a Portugal, tendo, provavelmente, entrado em contato com os retratos de Tiziano durante a estadia de seu mestre na Itália. Além disso, ele realizou algumas parcerias com este, seja na produção de pinturas em conjunto, seja na realização de cópias. Ele apenas sai do território português em 1557, quando inicia seu trabalho como retratista da corte de Filipe II, a mando de D. Joana de Áustria.

Dentro da corte espanhola, Sanchéz Coello praticou uma linguagem da retratística que dialogava diretamente com sua experiência em território português. Exemplo claro disso é a comparação entre o retrato de D. Joana de Áustria realizado por Cristóvão de Morais e o de sua autoria (figura 3), de D. Isabella Clara Eugênio com Magdalena Ruiz (1585-1588, Museu do Prado, Madri). Ambas as figuras retratadas tem seus vestidos destacados, com atenção ainda mais especial do caso de Coello, em que o luxo da roupa denota a riqueza da mulher pintada. Se Morais coloca um pajem negro ao lado de D. Joana, levando-nos a uma leitura que remete ao poder e à obediência por parte de seus súditos, Coello coloca uma anã em seu lugar, recodificando o retrato português, preenchendo-o com elementos constantes à cultura espanhola e que reaparecerão, por exemplo, nos quadros de Diego Velásquez.

A possibilidade de que sua viagem a Flandres tenha como uma de suas razões o término da escrita de "Do tirar polo natural" não é inverossímil, mesmo sem a existência de documentos que comprovem isso objetivamente. De qualquer forma, mesmo que estejamos lidando com



Retrato de D. Isabella Clara Eugênio com Magdalena Ruiz (1585-1588), de Alonso Sánchez Coello – Museu do Prado, Madri, Espanha.

apenas uma feliz coincidência, a cadeia de relações que este pintor pôde construir através de suas mudanças geográficas, colocando em fluxo artístico Flandres, a Itália, Portugal e a Espanha, é deveras rica e pede estudos mais aprofundados, que levem em conta não apenas a evidência visual de seus retratos, mas também documentos e a tratadística relativa ao assunto.

"Do tirar polo natural", pelas análises aqui rascunhadas, trata-se, portanto, de importante texto dentro do ambiente artístico do Renascimento em Portugal. Primeiramente, pelo seu aparente ineditismo no que diz respeito ao exclusivo tratamento dado à teoria do retrato. Em segunda instância, mas de nenhuma forma menos importante, pela capacidade de poder ser relacionável tanto à produção de retratos de Francisco de Holanda, em que não encontramos uma correlação clara com suas palavras, quanto pela série de cruzamentos ainda a fazer entre o texto e os retratos portugueses produzidos durante o século XVI. Esta produção plástica urge por ser analisada também em relação às anteriores tradições do retrato em Portugal, ou seja, principalmente, as genealogias iluminadas das famílias reais, que dão luz sobre o que era o retrato em Portugal durante os séculos XIV e XV.

Por fim, ainda parecem estar por pesquisar quais as possíveis implicações da realização deste texto na corte de D. João III. Cabe continuarmos nos perguntando se a viagem de estudos de Alonso Sánchez Coello pode ser lida, de modo coerente, como conseqüência deste texto. Para essa empreitada, parece ser necessária a prática de uma história da arte transnacional, ou seja, que perceba as tensas relações dos fluxos artísticos entre Portugal e a Europa durante o Renascimento, que não busque criar relações apenas pelo comum viés Itália-Portugal, expandindo esta leitura também para os ditos Países Baixos e a Espanha, seja pelas trilhas da imagem, seja pelas trilhas da textualidade, seja pela sua confluência.

---

[1] HOLANDA, Francisco de. *Do tirar polo natural*. Lisboa: Livros Horizonte, pág. 11.
[2] Ibidem, pág. 12. Frisos meus.
[3] HOLANDA, Francisco de. Idem, pág. 23.
[4] Ibidem, pág. 36.
[5] Ibidem, pág. 41.
[6] ARETINO, Pietro. Carta de 7 de novembro de 1537 in LARIVAILLE, Paul (Org.). *L´Aretin. Sur la poétique, l´art et les artistes (Michel-Ange et Titien)*. Paris : Les Belles Lettres, 2003, pág. 24.
[7] HOLANDA, Francisco de. Idem, pág. 37.
[8] HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pág. 90.
[9] JORDAN-GSCHWEND, Annemarie. *O retrato de corte em Portugal – o legado de Antonio Moro (1552-1572)*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994, pág. 25.
[10] HOLANDA, Francisco de. *Do tirar polo natural*. Lisboa: Livros Horizonte, pág. 25.
[11] "Louvados são em Itália os retratos tirados todos em pé ao natural, e é por mostrar mais do homem" in Ibidem, pág. 35.
[12] Ibidem, pág. 42.
[13] POPE-HENESSY, John. *The portrait in the Renaissance*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1966.
[14] JORDAN-GSCHWEND, Annemarie. Idem, pág. 25.
[15] JORDAN-GSCHWEND, Annemarie. Verbete "Alonso Sanchéz Coello" in SERRÃO, Vitor. Idem, pág. 458.

Os altares de papel dourado do Recolhimento dos Humildes

Considerações iníciais

Luiz Alberto Ribeiro Freire

Doutor em História da Arte
Escola de Belas Artes da UFBA
CBHA – ANPAP

Durante o século XIX e parte do XX as religiosas e recolhidas do Recolhimento de N. Sra. dos Humildes na cidade de Santo Amaro da Purificação, recôncavo baiano, produziram altares de elevada beleza. Esses altares eram confeccionados em papel dourado, recortado, vazado, colado com estampas de santos "santinhos", e outros elementos agregados. Todo o conjunto era encerrado em caixas de vidro com fundo de papelão. Essa arte da qual se preservou uma coleção excepcional no Instituto Feminino da Bahia está diretamente relacionada com a cultura religiosa oitocentista e com a produção de arte feminina. Nessa comunicação abordaremos os aspectos mais elementares desse objeto, formulando hipóteses e apontando caminhos metodológicos no estudo do tema.

Altares de papel – Bahia – Século XIX

During the 19th and part of the 20th centuries the nuns of Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes in Santo Amaro da Purificação, a town of the Recôncavo Baiano, produced altarpieces made of metalized golden paper, cut, perforated, glued and accompanied of other elements organized around prints known as "santinhos" enclosed in glass boxes with a cardboard background. An exceptional collection of this kind of art objects has been preserved at Instituto Feminino da Bahia, which is the object of this study.

This sort of art work is directly connected to the religious culture of the nineteen hundreds and also with the production of women's art which still has not been approached in academic studies.

In this paper I will address the most elementary aspects of the subject, formulating hypotheses and indicating methodological possibilities in the study of the subject.

Paper altarpieces – Bahia – 19th century

Das obras de arte legadas por nossos ancestrais que viveram no século XIX e primeira metade do século XX, as maquinetas, altares em papel dourado em caixas de vidro, se notabilizam pela variedade das composições, impacto do cromatismo e elevada qualidades das soluções plásticas.

As notícias sobre a produção de uma arte desenvolvida nos conventos femininos da Bahia nos chega através das crônicas dos viajantes que estiveram em Salvador no século XIX, É possível que estas manifestações já existissem no

século anterior, mas como se tratava de atividade cotidiana, não se registrava na escrituração das ordens religiosas, e como o controle da entrada dos estrangeiros nos portos do Brasil, no século XVIII, era rígido, a presença deles e dos seus relatos no século XVIII era rara.

Das notícias sobre a atividade feminina nos conventos baianos, sabemos por Manuel Querino[1] que neles se praticavam uma economia baseada no preparo e venda de doces, licores, geléias, frutas confeitadas, enfeite e acondicionamentos de bandejas de doces finos, destinados a casamentos, batizados bailes e banquetes. Eram variados os doces, secos e em caldas, sobretudo os em caldas, em frutas nacionais, como o araçá, laranja-da-terra, caju, jenipapo, limão, cidra, banana, abacaxi, manga, mangaba, etc.

A produção era tão intensa, tão particularizada que havia especialização da produção. Desta forma o Convento de N. Sra. da Soledade se destacou frente aos outros na produção de doces, atendendo encomendas de outros estados e do estrangeiro; o Convento de Santa Clara do Desterro fabricava uma "farinha alimentar, muito recomendada aos convalescentes. Em sua composição, entram o milho, a araruta, a tapioca e a farinha de trigo. Esse convento produzia uma geléia muito fina de tecidos que cobrem os ossos superiores às patas dos bovinos, destinada àqueles acometidos de afecções pulmonares[2].

As freiras do Convento de N. Sra. da Conceição da Lapa faziam doces de banana, queimados (bombons) de água de flor, e xaropes de angico e de babosa (aloés), específicos para as moléstias do aparelho respiratório, e cangicas de milho verde[3].

No Convento de N. Sra. das Mercês faziam-se "doces de qualidades diferentes, e também confeitos que são engastados em ramos de folhetas"[4].

Quanto a arte cultivada nesses conventos Ferdinand Denis dá-nos conta da existência no Convento de N. Sra. da Soledade de uma manufatura de flores de plumas de guarás, garças, tucanos, araras, periquitos, papagaios, colibris e inúmeros pássaros tropicais, trabalhados em buquês de flores e guirlandas para ornamento de vestidos[5]. Os pássaros eram criados em cativeiros e desplumados periodicamente, para tanto, eles eram vestidos com pequenas peças de tecidos até que a plumagem voltasse a crescer, para novamente serem despenados[6].

Maria Graham esteve em 1821 neste convento e deu notícia sobre a excelência das flores artificiais, feitas com penas de aves coloridas do país, admirou o lírio d'água e observou que a flor de romã, o cravo e a rosa eram imitados com a maior exatidão[7]. Queixou-se a inglesa do preço exorbitante praticado pelas freiras, justificando que os conventos

> perderam muito do patrimônio desde a revolução, as freiras são forçadas a refazer-se, com o produto desta indústria inferior, das privações que lhes foram impostas pela redução das rendas [8].



Maquineta de Santo Antônio proveniente do Recolhimento de N. Sra. dos Humildes – Acervo do Instituto Feminino da Bahia – Salvador

Verger vê nas palavras de Graham uma explicação sobre "a razão dessas flores, destinadas inicialmente para decorar os altares, depois tenham-se secularizado" [9].

Gardner registrou assim o rito de vendas dessas flores no seu Viagens ao Brasil:

> Na manhã do dia seguinte [29 de setembro de 1937] visitamos um convento para os lados do oeste da cidade, onde as freiras fazem com penas de passaros flores artificiais para vender. Fomos introduzidos em uma pequena sala, separada do corpo do edifício por grossas paredes, através das quais se faz o comércio por meio de uma janela de grades. Estávamos logo cercados de grinaldas de todas as espécies e cores para ornamentação de cabeças e que nos eram oferecidas em cestos ou passadas uma a uma através da grade em varas.
>
> É obrigação de cada freira por sua vez fazer-se vendedora sempre que os compradores vão ao convento, e as flores são trazidas por empregados do estabelecimento, raparigas pretas ou pardas. A freira a quem coube por sorte vender por ocasião da nossa visita não era moça nem bonita e desfez todas as minhas românticas noções de conventos e freiras. Alguns companheiros fizeram várias compras para levá-las como presentes para a Inglaterra[10].

A única menção a arte de papel recortado nos vêm dos relatos de D. Pedro II, quando visitou à Bahia em 1859. Quando de sua visita a Companhia de Águas do Queimado, responsável pelo abastecimento d'água de Salvador, o Imperador observou:

> entre os diversos primores que ornavam a mesa imperial, convém fazer menção dos seguintes, pela delicadeza e perfeição do trabalho e que de certo muito abona a perícia em que prima nisto o Convento do Desterro. Nos quatro cantos da mesa havia uma salva com pombas de papel picado e cheias de confeitos, uma outra com uma pequena jarra vermelha, de papel também picado, rodeada de quartinhas do mesmo trabalho, o chafariz da Piedade também em papel picado, tendo a cabocla uma bandeira com este dístico: "Viva o Imperador do Brasil[11].

O imperador ainda descreveu um forte com peças, soldados e bandeira, tudo de papel; pratos de romãs, uvas, bananas e jambos em papel picado; um porta-licor do mesmo material. Os pratos estavam cheios de confeitos, amêndoas e castanhas cobertas de diversas qualidades e cores[12].

Finalmente, no baile da Associação Comercial, organizado em 17 de novembro de 1859 em honra do imperador foram notados: cestas com flores mimosas, feitas de papel de ouro. "É o que temos visto de melhor neste gênero, um verdadeiro primor de delicade-

za e arte" dourado; pirâmide de foguetes de papel, formando três ordens, a do centro dourada, e prateadas as duas outras; um castelo representando o farol da Barra, com as diversidade de luzes; duas pombas de papel de ouro, pratos de uvas, peixes, ananazes, melões, mamões, romãs, cacaus, tudo em papel[13].

Curiosamente nenhum dos viajantes, nem o Imperador falaram de caixas de vidro com altares de papel dourado recortados com imagens de santos em gravuras ou outro material, que na Bahia são comumente denominadas de maquinetas. Contudo a intimidade dessas comunidades religiosas com os artefatos de papel de ouro recortado é incontestável pelos relatos coligidos por Pierre Verger.

O termo maquineta aparece pela primeira vez na língua portuguesa em 1858 e significa por sua etimologia "máquina pequena e santuário, sacrário ou pequeno trono em que se expõe o Santíssimo Sacramento sobre o altar e por extensão: pequeno oratório com porta de vidro; mostrador; redoma enfeitada dentro da qual se expõe uma imagem devota"[14].

Um dos mais antigos dicionários da língua portuguesa o "Vocabulário portuguez e latino"de D. Raphael Bluteau publicado em 1712 registra alguns significados da palavra máquina, o primeiro ainda em voga, diz de "engenho mecânico composto de muitas peças, com que a arte obra extraordinários efeitos". Fazer máquinas já queria dizer "ciência ou arte de inventar". Máquina ainda podia designar "muitas coisas juntas", "empresa dificultosa" e "obra de muito trabalho"[15].

É nestas últimas acepções que encontramos a razão para esses altares de papel dourado recortado e vazado, em caixas de vidro se denominarem de maquinetas.

Paulo Afonso Machado confere à Bahia, a cidade de Salvador e ao Convento de Santa Clara do Desterro, a origem dos "nichos de papel recortado"[16]. Para o autor esses nichos se caracterizam por

> um altar com uma imagem central, onde castiçais, jarros com flores e pequenas custódias arrumadas, como se fora um altar-mor de uma grande igreja. O papel usado era um laminado dourado, e às vezes prateado; o papel branco só era utilizado nas toalhas e nos fundos dos nichos. As imagens geralmente eram moldadas em gesso[17].

O autor localiza na Polônia a origem dessa arte, que diz ter se difundido por toda a Europa, principalmente em Portugal no século XVIII e passado ao Brasil provavelmente por meio dos colonizadores provenientes da região do Alentejo. Informa que em Portugal as imagens que ocupam o centro dos oratórios de papel são feitas de cera virgem[18].

Cadastro gráfico da maquineta de Santo Antônio – Desenho de Ludmila Brito



A maior coleção desses nichos de papel dourado é preservada e parte dela exposta no Museu Henriqueta Martins Catharino da Fundação Instituto Feminino da Bahia. A coleção é composta por 50 maquinetas adquiridas por doação e compra, a maioria proveniente do Convento do Recolhimento dos Humildes, em Santo Amaro da Purificação, no recôncavo baiano, mas também há uma peça do Convento de N. Sra. da Soledade, localizado no bairro da Soledade, em Salvador; outra do Convento de N. Sr. Bom Jesus dos Perdões, também na capital baiana.

A aquisição destas peças pelo Museu deu-se fundamentalmente na primeira metade do século XX, com datas de incorporação de 1921, 1928, 1932, 1933, 1934, 1935, 1938, 1940, 1941, 1942, 1944, 1945, 1947, 1948, 1949, 1951, 1953, 1955, 1959, 1960, 1962, 1968, 1969, 1970, 1997.

As imagens que predominam no centro dos altares são dos santos e invocações tradicionais tais como Santo Antônio, Santa Maria Madalena, Senhor dos Passos, São José, N. Sra. das Graças, São Francisco de Assis, São Bernardo, São João Evangelista, N. Sra. das Dores, N. Sra. da Conceição, N. Sra. das Graças, N. Sr. do Bom Conselho, N. Sra. e Senhor Morto, Sant'Ana com N. Sra., N. Sra. da Conceição, Sagrada Família, N. Sra. do Rosário, São Luiz Rei da França, Nossa Senhora do Leite, São José com o menino Jesus, Bom Pastor, Nossa Senhora do Carmo, Virgens Mártires, Cristo Crucificado, Nossa Senhora das Necessidades. E aqueles cuja devoção se difundiu no século XIX, são eles: Sagrado Coração de Maria, Sagrado Coração de Jesus, Santa Terezinha, N. Sra. de Lurdes, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.

A maioria das maquinetas têm autoria desconhecida, entre aquelas de autoria conhecida temos a maquineta de São Bernardo, da 1ª. Metade do século XX, realizada por irmã Angélica, provavelmente do Convento do Recolhimento dos Humildes; outra de N. Sra. da Conceição feita por Guilhermina Costa Alcântara; uma de Santo Antonio, de 1880, realizada por Marcionilia Martins; outra dessa mesma autora, com o mesmo patrono; uma de Nossa Senhora do Carmo confeccionada pela Irmã Maria Angelina, do Convento do Recolhimento de N. Sra. dos Humildes, Santo Amaro da Purificação, século XX.

Na legenda das ilustrações do seu livro "Antiguidades do Brasil" (1983), Paulo Affonso refere-se a Irmã Maria da Paz , do Convento de Santa Clara do Desterro como autora de uma ou mais maquinetas presentes na ilustração[19]. Este autor chegou a afirmar que não se fabricava mais as maquinetas, mas se sabe da existência da Irmã Celestina do Convento do Desterro que até a década de 1990 ainda fabricava estes nichos, de forma bem simplificada, constituindo-se na estampa do santo ao centro e uma moldura de papel dourado recortado e vazado. Esta modalidade também sobreviveu no Convento dos Humildes até a segunda metade do século XX.

Da análise que pudemos fazer nesta fase introdutória da pesquisa, algumas idéias nos

acorre como possibilidades de interpretação, a primeira delas é o caráter eminentemente feminino da manifestação, e neste âmbito levantamos hipóteses sobre a transposição de formas concebidas e praticadas nas outras artes realizadas pelas mulheres, como o bordado, a renda e congêneres, para o trabalho das maquinetas.

Pensamos assim, quando, com o auxílio de bolsistas de iniciação científica, entre elas Ludmila Brito, promovemos o cadastro gráfico de algumas maquinetas, o resultado em alguns casos, nos remeteu aos debuxos usados para os bordados.

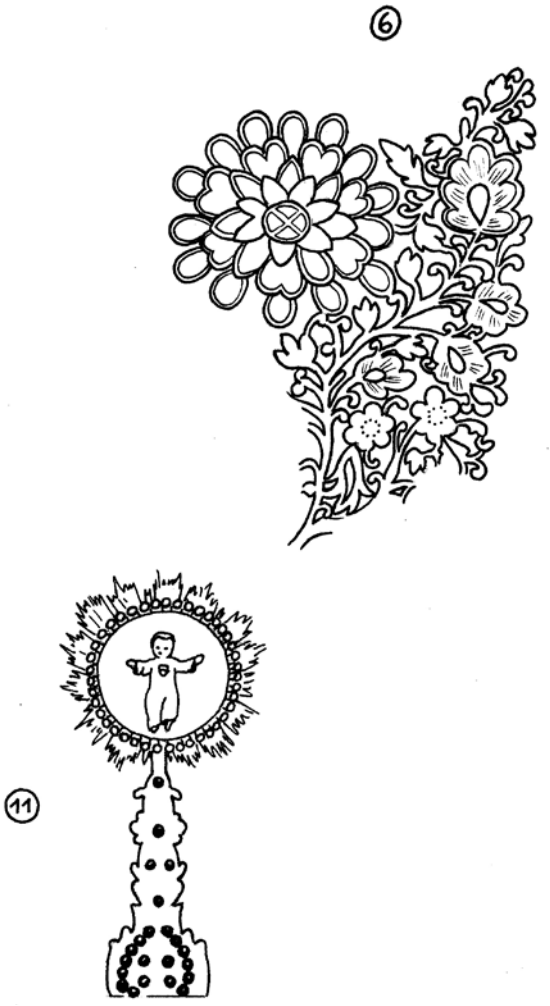
Outros padrões, especialmente um tipo de flor e de trama nos indica aproximações com determinadas rendas tradicionalmente realizada na Europa e no Brasil. É preciso compararmos mais exemplares para chegarmos a conclusões mais seguras.

Dos outros trabalhos de papel, a coincidência de técnicas e procedimentos são semelhantes, e nisso não haveria de ser diferente. Há porém, uma concepção que remete a uma matriz remota, que possivelmente, ou como declarou Paulo Affonso, está na Polônia. Resta-nos buscar as conexões entre este país tão distante e a Bahia, o que talvez se explique pela migração de freiras entre os conventos europeus e baianos, ou talvez pela migração de alguma freira portuguesa que tivera contato com outra polonesa e aprendido a arte.

Do ponto de vista técnico, as maquinetas mais complexas, aquelas que recriam um retábulo com muita fantasia, são estruturadas a partir de caixas de papelão que se aderem através de cola a um fundo de papelão. Estas caixas formam bases de coluna, mesa de altar, etc. As colunas e os tronos são os poucos elementos que nos remetem as estruturas ordinárias dos retábulos em madeira dourada, pois o restante das composições, sobretudo os arremates seguem uma lógica própria, sugerida pelas possibilidades plásticas dos materiais predominantes como o papel, a armação de arame e das técnicas da colagem e da assamblagem.

Diante disso, as mulheres artistas andaram longe das soluções formais concebidas e praticadas pelos homens na talha dos retábulos das igrejas baianas do século XIX, época de predomínio das maquinetas e na qual elas tiveram a expressão mais variada e complexa. As freiras perpetuaram as soluções formais da tradição implantada ou conceberam derivações dela com ampla dose de imaginação favorecida pela característica do material e da técnica.

O predomínio do papel dourado nos leva a pensar sobre a composição desse papel, pela análise de um dos restauradores dessas maquinetas, Dilberto Araújo de Assis, a lâmina dourada era de ouro semelhante aquelas usadas para o douramento da madeira, sendo que aqui o suporte era o papel. Esse restaurador chegou a afirmar que um papel base era dourado com o pão de ouro. A possibilidade de ser ouro a superfície desses papéis é muita, pois com duzentos, cem anos, estas maquinetas não tiveram seus laminados oxidados, nem alterados na cor e no brilho. Estudos técnicos mais apurados nos dirão se



Cadastro gráfico – ornatos –
Desenho de Ludmila Brito

os papéis já eram adquiridos com a lâmina de ouro, ou se eram dourados “a posteriori”.

Nesta fase dos estudos fica-nos a certeza de que, paralelo ao monopólio dos homens na edificação dos templos católicos, nos séculos da colonização portuguesa e na ornamentação dos templos católicos com talhas douradas, pinturas, esculturas e ourivesarias, as mulheres recolhidas em conventos davam a sua contribuição estética. Contribuição não menos importante, não menos artística, não menos piedosa, que incluia materiais tão preciosos e técnicas que exigiam grande perícia e precisão.

As maquinetas, fruto do trabalho feminino, são pequenas grandes obras que rivalizam com os oratórios, retábulos e ornamentações de madeira realizadas pelos homens na sociedade brasileira, do período colonial ao imperial.

[1] QUERINO, Manuel. Costumes africanos no Brasil. Rio de Janeiro, 1938. p. 150.
[2] QUERINO, Manuel. Costumes africanos no Brasil. Rio de Janeiro, 1938. p. 150.
[3] QUERINO, Manuel. Costumes africanos no Brasil. Rio de Janeiro, 1938. p. 150.
[4] QUERINO, Manuel. Costumes africanos no Brasil. Rio de Janeiro, 1938. p. 150.
[5] DENIS, Ferdinand. Arte pumária. Leroux, Paris, 1875. p. 235. citado por VERGER, Pierre. Notícias da Bahia – 1850. 2a. ed. Salvador: Corrupio, 1999. p. 70.
[6] Idem, ibidem, p. 235.
[7] GRAHAM, Maria. Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. p. 157.
[8] GRAHAM, Maria. Journal Diário de uma viagem ao Brasil..., 1956, p. 157.
[9] VERGER, Pierre. Notícias da Bahia – 1850. 2a. ed. Salvador: Corrupio, 1999. 237 p. p. 70.
[10] GARDNER, George. Viagens no Brasil principalmente nas províncias do norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942, p. 61.
[11] PEDRO II. Diário da Viagem ao Norte do Brasil, Bahia: Publicações da Universidade da Bahia, 1959. p. 259.
[12] PEDRO II. Diário da Viagem ao Norte do Brasil, 1959. p. 259.
[13] PEDRO II. Diário da Viagem ao Norte do Brasil, 1959, p. 302.
[14] Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, versão 1.0, dezembro de 2001. Editora objetiva. Maquineta.
[15] BLUTEAU, D. Raphael. Vocabulario portuguez e latino...Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712. Máquina. p. 314. (versão digital)
[16] MACHADO, Paulo Affonso de Carvalho. Antiguidades do Brasil. Rio de Janeiro: Gráfica e editora Celsus Ltda., 1983. 318 p. il. p. 221.
[17] Idem, ibidem, p. 221.
[18] Idem, ibidem, p. 221-222.
[19] MACHADO, Paulo Affonso de Carvalho. Antiguidades do Brasil. Rio de Janeiro: Gráfica e editora Celsus Ltda., 1983. 318 p. il. p. 223.

Os Bustos-Relicários da Antiga Igreja do Colégio de Jesus de Salvador: questões de identificação

Márcia Cristina Leão Bonnet

PhD em História e Teoria da Arte, University of Essex, 2001
CBHA/ LEPAC-UFRGS

A presente comunicação pretende realizar uma contribuição ao estudo dos bustos-relicários da antiga Igreja do Colégio de Jesus da Cidade de São Salvador, atual Catedral Basílica. O conjunto dos bustos-relicários da igreja jesuítica de Salvador é composto de trinta imagens, oito em madeira e vinte e duas em barro cozido, e como são conhecidos poucos registros escritos acerca das obras, a identidade de muitas das invocações permanece ignorada. Este trabalho propõe novas possibilidades de identificação iconográfica a serem exploradas envolvendo algumas das imagens deste conjunto.

Escultura colonial, arte jesuítica, bustos-relicários

This paper aims at contributing to the study of the reliquary-half-bodies of the former church of the Jesuit College of the city of São Salvador, the present day Catedral Basílica. The ensemble of reliquary-half-bodies of the Jesuit church of Salvador counts with a total of thirty pieces, eight of them in wood and twenty-two in terra cotta, and since there are very few records mentioning these works, the identity of many of the saints portrayed remains unknown. This paper proposes new possibilities to be explored towards the iconographical identification of some of the pieces in the ensemble.

Brazilian colonial art, Jesuit art, reliquary-half-bodies

A antiga Igreja do Colégio de Jesus de Salvador, atual Catedral Basílica, guarda uma das mais importantes coleções de arte sacra do período colonial brasileiro. Seu interior oferece riquíssimos exemplos referentes a diferentes períodos da talha e da pintura colonial. Esta comunicação pretende contribuir para os estudos acerca dos bustos-relicários da igreja jesuítica soteropolitana, especialmente no tocante a sua identificação. Torna-se importante, portanto, localizar este trabalho no conjunto de esforços que têm sido envidados no estudo deste conjunto imaginário.

Não se tem notícia até o momento de uma fonte documental escrita que identifique as imagens individualmente. Mesmo no inventário feito após a partida dos jesuítas em 1759, são apenas referidas como as *imagens de meyos corpos de vários Santos*.[1] Data de 1957 um inventário realizado por Clarival do Prado Valladares para o IPHAN de Salvador abordando as 30 imagens do conjunto.[2] Na ocasião, cada busto-relicário foi fichado individualmente, sendo que alguns possuíam atributos que hoje estão desaparecidos. Em 1990, a Odebrecht fez uma publicação póstuma do volume IV da obra *Nordeste Histórico e Monumental*, também de autoria de Clarival do Prado Valladares, em que o autor trata dos bustos-relicários em questão, mostrando inclusive, fotos de alguns dos bustos em suas posições originais.[3] Fernando Machado Leal, em 1989 publicou uma obra acerca



Bustos-relicários oriundos da Catedral Basílica de Salvador, atualmente em exposição no Museu de Arte Sacra da UFBA. Fotos: Márcia Bonnet, 2007.

da obra de restauro por que passou a atual Catedral Basílica de Salvador, onde incluiu uma foto dos Santos Mártires, anterior ao seu restauro, mostrando sua disposição no retábulo, e tece alguns comentários gerais acerca do conjunto.[4] Em 2003, Maria Helena Flexor apresentou uma comunicação no IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte abordando as *Relíquias e relicários da Bahia* onde tratou do culto das relíquias em Salvador, incluindo as relíquias originalmente contidas nos bustos-relicários.[5] Naquele mesmo ano, João Dannemann defendeu dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais sob a orientação da Prof. Beatriz Coelho acerca do conjunto dos 30 bustos-relicários.[6] Seu trabalho envolveu o restauro do conjunto imaginário e pesquisas acerca da construção, materiais constitutivos e da identificação das imagens. Dannemann produziu ainda vários artigos que foram publicados em periódicos especializados como a revista Barroco e o Boletim do CEIB.[7] Cito estes trabalhos, uma vez que, sem tê-los como ponto de partida, sobretudo no caso dos trabalhos de Clarival do Prado Valladares e João Dannemann, esta nova contribuição não seria possível.

Os retábulos dos Santos Mártires e das Santas Mártires, que foram compostos a partir de retábulos mais antigos que a atual igreja, abrigavam originalmente dois conjuntos de 15 imagens em meio-corpo, conhecidas como os bustos-relicários. Como indica a terminologia pela qual são conhecidas, 29 destas imagens apresentam pequenas cavidades ovaladas no centro do peito onde guardavam relíquias dos santos que representam. Oito destas imagens, quatro em cada subgrupo, foram esculpidas em *cupressus lusitanica*, cipreste português, o que indica que provavelmente foram trazidas de Portugal.[8] As vinte e duas imagens restantes foram feitas em barro cozido, provavelmente na Colônia, usando formas em tacelos.[9]

As imagens em madeira foram esculpidas em blocos maciços, mostrando marcas de utilização de torno, e em sua delicada policromia foram utilizadas técnicas de douramento e policromia com efeitos de punções, esgrafiado e decoração a pincel. As imagens em barro cozido foram primeiramente moldadas em dois tacelos, correspondentes a frente e costas, sendo que, *as mãos, as cabeças e outros detalhes foram modelados maciços, em separado, unidos aos corpos posteriormente, com o barro ainda úmido.*[10]

Os bustos-relicários da atual catedral Basílica de Salvador se inserem em uma longa linhagem de relicários. O culto às relíquias cristãs é quase tão antigo quanto o Cristianismo, mas foi durante a Idade Média que alcançou seu momento de apogeu. Histórias de milagres foram associadas a elas e propagadas por obras como a Legenda Áurea de frei Giacomo da Varagine.[11] Com sua popularização surgiu também o problema relativo à sua armazenagem e exibição. As relíquias precisavam estar à vista dos peregrinos e fiéis, estando ao mesmo tempo resguardadas. Artífices especializados empregaram vários meios para construir receptáculos que se prestassem simultaneamente a estas duas funções primordiais: os relicários. O Museo del Duomo di Monza exibe alguns relicários do início da era cristã: pequenos frascos de prata dados à Rainha Theodolinda dos Lombardos pelo Papa Gregório, o Grande, por volta do ano 600. A partir do século VIII, os relicários passam a aparecer em formas variadas, portáteis ou não, muitas vezes mimetizando a parte do corpo do santo de onde se originaria a relíquia.[12] Por volta do século XI começam a aparecer os relicários na forma de pequenos templos e já no final da Idade Média encontramos os primeiros bustos-relicários. Na Idade Moderna, estes últimos parecem ter sido particularmente populares na Península Ibérica, onde aparecem geralmente em capelas especialmente dedicadas a eles. Pode-se observar ainda uma incidência deste tipo de relicário nas igrejas jesuíticas espanholas.

Os bustos-relicários da antiga Igreja do Colégio de Jesus de Salvador, portanto, se inscrevem neste contexto de valorização das relíquias. Segundo Serafim Leite, os padres do Colégio da cidade de São Salvador desejavam adquirir relíquias para sua igreja. Estariam interessados sobretudo em uma relíquia do Santo Lenho, já que a acreditavam necessária na terra de Santa Cruz que, afinal, possuía seu nome. Serafim Leite comenta acerca da aquisição de relíquias pelo Colégio de Salvador:

Entretanto, ia-se enriquecendo a igreja com muitas relíquias. Levava bom número delas o P. Inácio de Azevedo e outras os Padres Diogo Mendes e Francisco Lopes, aprisionados pelos franceses. Diz o P. Vale-Régio que, entre as relíquias tomadas "delle corsari sacrilegi de franza", havia "una molto pretiosa del legno della croce de Sre", – e pedia outras. Salvara-se as que levavam os outros Padres, relíquias que chegaram depois ao Brasil na expedição 15.ª, chefiada pelo P. Morinelo.

Esta relíquia do Santo Lenho talvez fosse a alcançada pelo P. Mestre Inácio Martins. Indo a Roma, como Procurador da Índia e do Brasil, acabada a incumbência, "fez sua volta pela Alemanha e Flandres, para se prover de muitas relíquias assim para os Colégios do Reino como para os ultramarinos, portanto naqueles tempos, por causa das heresias, se tinha grande cópia de relíquias retirado de diversos lugares e não era dificultoso alcançá-las".

Compreende-se que numa terra, cujo nome era o da própria Crus de Cristo, ansiassem os padres por alcançar alguma relíquia dela. Portanto, indo a Roma o P. Gregório Serrão pediu, em 1576, outra do Santo Lenho. expressamente "para consolação da Província do Brasil, terra de Santa Cruz". O p. Geral respondeu: "Escrever-se-á a Viena de Áustria para que se procure haver alguma parte, da Imperatriz; e, havendo-se, se enviará". A Imperatriz, com licença do Sumo Pontífice, concedeu essa relíquia insigne, do Santo Lenho, "que foi de uma das freiras da Alemanha". Tal dádiva constituía um dos tesoiros do Colégio da Baía. (...)

Outras relíquias vieram com o tempo. A ânua de 1594-1595 narra a chegada de algumas, enviadas pelo P. Geral. Foram recebidas com tais festas "quae omnium aliorum Collegiorum ac Residantiarum in eo genere apparatum superarint". O Bispo ordenou que estivessem presentes os Párocos.[13]

É possível portanto que as relíquias que originalmente ficavam acondicionadas nos bustos-relicários tenham chegado a Salvador no último quartel do século XVI. Clarival do Prado Valladares datou a fatura dos bustos-relicários em c. 1630 tendo por base os bustos de Frei Agostinho da Piedade para o Mosteiro de São Bento que são atribuídos a esta época. As datas de canonização ou beatificação de alguns dos santos representados se localizam na década de 1620, o que poderia reforçar esta hipótese. Estas imagens são exatamente aquelas que representam santas franciscanas e carmelitas, ou seja, as santas não-mártires, grupo ao qual também pertence a representação de Santa Catarina de Siena.[14]

Ainda, acerca da datação das peças, João Dannemann acredita que a vinda das imagens de madeira de Portugal seja posterior à criação dos bustos-relicários em barro cozido.[15] Mas



Alguns dos bustos-relicários: da esquerda para a direita e de cima para baixo, Santa Inês (madeira), Santa Dorotéia (barro cozido), Santo Estevão (madeira) e São Ciríaco (barro cozido). Fotos: Márcia Bonnet, 2007.

acredito que a chegada das imagens em madeira tenha precedido a fatura das imagens de barro cozido. Os dois grupos em madeira não apresentam um programa definido, mas poderiam ter servido de modelo para a fatura dos bustos em barro cozido, inclusive os do Mosteiro de São Bento de Salvador. Uma análise inicial dos bustos-relicários que Frei Agostinho da Piedade criou para o Mosteiro de São Bento de Salvador, mostra que o monge beneditino pode ter sido influenciado pelos bustos-relicários em madeira da igreja jesuítica.

Há ainda mais mistério envolvendo a identificação das imagens já que, conforme já dito, sua identificação individual não aparece em fontes escritas conhecidas até o momento. Poucas das peças possuem ainda seus atributos e menos ainda trazem sua identificação por escrito na base. E mesmo no caso das que trazem atributos e identificação, em geral, estas informações não são absolutamente conclusivas. Daqui para a frente, continuaremos, portanto, transitando no terreno das conjecturas.

As imagens identificadas por escrito na base oferecem as seguintes denominações: Santo Eustáquio, Santa Catarina de Siena, São Lourenço e uma quarta imagem apresenta uma grafia não conclusiva (S. Le...ia).[16] E algumas das imagens que ainda possuem atributos podem ser identificadas como: Santa Inês, Santa Dorotéia, Santa Águeda, Santa Isabel de Hungria, Santa Isabel de Portugal, Santa Maria Madalena de Pazzi e Santa Teresa D'Ávila, São Jorge e São Sebastião. Com um total de doze santos identificados, dentro de um conjunto de 30 imagens, parti então para a tentativa de reconhecer um programa representativo que pudesse ajudar a identificar as outras imagens.

A primeira característica que salta aos olhos é a existência de representações de santos que não são mártires no conjunto, como as santas carmelitas, as terceiras franciscanas e a dominicana. É possível ainda organizar os grupos em trios ou duplas como: três soldados, três bispos, três diáconos, três nobres ou duas carmelitas, duas terceiras franciscanas. Partindo destas informações, algumas invocações pouco usuais no Brasil Colônia chamaram atenção, mais especificamente, Santo Eustáquio e São Ciríaco, que juntamente com São Jorge, pertencem a um seleto grupo: os Santos Auxiliadores. Curiosamente, no mesmo grupo encontramos três bispos, três soldados, três nobres e três santas mártires. Definitivamente, valia a pena investigar esta possibilidade.

O grupo dos Santos Auxiliadores era bastante venerado na Europa, sobretudo em regiões onde a Peste incidiu com maior impacto. Seu culto parece ter começado no século XIV, na Alemanha, e são celebrados em conjunto no dia 8 de agosto. O grupo poderia ser formado por quatorze ou quinze santos que, por vezes, aparecem acompanhados da Virgem Maria, em sua invocação como Maria Auxiliadora. Seu culto foi particularmente forte na Alemanha e na Áustria, onde sabemos que os padres do Colégio andaram coletando relíquias. Cada santo é invocado para ajudar em relação a males específicos:

1. **Santo Acácio** - dores de cabeça e angústias da morte;
2. **Santa Bárbara** - febre e morte súbita;
3. **São Brás** - dores de garganta;
4. **Santa Catarina de Alexandria** - morte súbita;
5. **São Ciríaco** – doenças dos olhos e investidas do demônio;
6. **São Cristóvão** - peste bubônica;
7. **São Dionísio** (Diniz) - dores de cabeça, possessões diabólicas;
8. **Santo Egídio** (Gil) – peste, pânico, loucura e pesadelos;
9. **Santo Erasmo** - males do ventre e do estômago;
10. **Santo Eustáquio** – fogo e queimaduras, e para não cair no inferno;
11. **São Guido (Vito)** – epilepsia, letargia e mordeduras;
12. **São Jorge** - cura de animais domésticos e enfermidades de pele;
13. **Santa Margarida** – males dos rins e parto;
14. **São Pantaleão** - patrono dos médicos, males do pulmão.



Os bustos relicários com suas possíveis identificações. Fotos: Márcia Bonnet, 2007.

O décimo quinto santo, quando aparece, varia de um lugar para outro, podendo aparecer nas seguintes invocações: Santo Antão, Santa Apolônia, Santa Dorotéia, São Leonardo, São Nicolau, Santo Oswaldo, São Quirino, São Roque, São Sebastião. É importante observar ainda que dois deles já foram identificados no conjunto: Santa Dorotéia e São Sebastião.[17]

Esta hipótese seria reforçada pela utilização que se fazia das relíquias na cidade de Salvador. Segundo Maria Helena Flexor, *recorria-se, em Salvador, às Virgens Mártires sempre que um flagelo atingia a Cidade, como seca, pestes, invasões, etc. Saiam, então, uma ou mais cabeças, pelas ruas em procissão, precedida de novena, (...)*.[18] Tal descrição parece bastante próxima da utilização que se fazia na Europa dos Santos Auxiliadores. A julgar pelas colocações de Flexor, estas imagens poderiam ser as que estão atualmente no retábulo das Santas Mártires, já que os bustos das Virgens Mártires de Santa Úrsula datam do início do século XVIII.[19]

Seguindo esta linha de raciocínio, é possível, ainda, tecer mais algumas conjecturas acerca do conjunto. Se as relíquias dos santos auxiliadores foram adquiridas na Europa e trazidas para a Colônia, como em Portugal não havia um culto muito forte a este grupo de santos, as relíquias poderiam ter sido reunidas a outras relíquias de santos mártires para integrar o conjunto que ficava guardado nos bustos-relicários que ora examinamos. Seja como for, esta possibilidade abre novas perspectivas em relação à identificação das imagens do grupo. Partindo desta hipótese e comparando com os poucos atributos que restaram, tornou-se possível identificar mais algumas da peças, ainda sem a segurança dos registros escritos. Surgem então novas possibilidades de invocações: Santa Bárbara, Santa Catarina de Alexandria, Santa Margarida de Antioquia, São Brás, São Dionísio, Santo Erasmo, São Guido, Santo Acácio e São Ciríaco.

O que exponho aqui é parte de um processo de pesquisa que terá continuidade. Diante de tantas incertezas, resta-nos esperar que seja encontrado mais algum documento escrito ou iconográfico que possa esclarecer um pouco mais sobre este conjunto. E, por fim, que os bustos-relicários, agora restaurados e mais legíveis, despertem o interesse de novos pesquisadores. Como acontece com a maior parte da nossa arte colonial, no tocante aos bustos relicários e à antiga Igreja do Colégio de Jesus da Cidade de São Salvador, há muito ainda a ser revelado.

---

[1] Inventário de 8 de março de 1760. LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. volume VII. Rio de Janeiro: INL, 1949, p.406-7.

[2] VALLADARES, Clarival do Prado. **Inventário de Objetos**. Salvador: Ministério da Educação e da Cultura/ DPHAN, 1957.

[3] VALLADARES, Clarival do Prado. **Nordeste histórico e monumental.** Salvador: Odebrecht, 1990, p. 191.

[4] LEAL, Fernando Machado**. Catedral Basílica de São Salvador da Bahia.** Salvador: IPAC, 1998, ilustração e página sem número.

[5] FLEXOR, Maria Helena. As relíquias e os relicários da Bahia In PEREIRA, Sonia Gomes (org.). **Anais do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte.** Vol. 2. Rio de Janeiro: CBHA, 2004, p. 525-40.

[6] DANNEMANN, João Carlos Silveira. **Coleção de bustos-relicários da antiga Igreja do Colégio de Jesus de São Salvador da Bahia.** Preservação de 30 esculturas do século XVII. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2003, dissertação de mestrado, 239 p.

[7] DANNEMANN, João C. S. Estudo e restauração da coleção de 30 bustos-relicários da antiga igreja do Colégio de Jesus - Salvador, Bahia In **Boletim do CEIB**. Belo Horizonte, CEIB, n. 26, Nov-2003. ___. Coleção de bustos-relicários da antiga Igreja do Colégio de Jesus de Salvador Considerações sobre a preservação de 30 esculturas In **Barroco 19**. Belo Horizonte: Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, maio 2005, p. 311-324.

[8] DANNEMANN, João. **Coleção de bustos-relicários da antiga Igreja do Colégio de Jesus de São Salvador da Bahia.** p. 41.

[9] Ibid. 33-40.

[10] Ibid. p. 34.

[11] VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: vidas de santos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

[12] MURRAY, Linda & Peter. **The Oxford Companion to Christian Art.** Oxford: Oxford University Press, p. 425.

[13] LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil.** volume 1. Rio de Janeiro: INL, 1938,p. 26-8.

[14] Santa Teresa de Jesus ou D'Ávila (can. em 1622), Santa Maria Magdalena de Pazzi (beat. 1626 e can. em 1669) e Santa Isabel de Portugal (1625).

[15] DANNEMANN, João. **Coleção de bustos-relicários da antiga Igreja do Colégio de Jesus de São Salvador da Bahia.** 2003(diss. de mestrado), p. 41

[16] Ibid. p. 143.

[17] ANDRADE, Luís Edgar de. **Os quatorze santos de emergência.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. e HAMMER, Bonaventure. **The Fourteen Holy Helpers.** Rockford: Tan Books, 1995.

[18] FLEXOR, Op. cit. p. 531.

[19] Idem.

Imaginária da Umbanda: a escultura religiosa entre diálogos e hibridismos.

Tadeu Mourão dos Santos Lopes

Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da UERJ

Esta comunicação pretende levantar questões acerca das manifestações visuais da arte religiosa oriundas da Umbanda, especificamente de sua criação escultórica. Há nessa produção, ainda pouco estudada, um vasto e complexo campo a ser explorado, onde as mais diversas e inesperadas relações entre visualidades distanciadas pelo tempo e pelo espaço, se apresentam por meio da tridimensionalidade. Quando ouvimos o nome Umbanda, pensamos automaticamente em religião afro-descendente, o que de fato é; consecutivamente, o mais lógico seria perceber as ligações formais de sua arte, com a produção visual de matriz negra, contudo não é isso que se apresenta na imagética das esculturas criadas nessa religião. Diálogos com o clássico, com a arte religiosa ocidental, com a pintura do século XIX, emergem fortemente em relações icônicas, apropriações e permanência de certos símbolos que, de um quadro renascentista, podem migrar para o subúrbio carioca do início do século XXI.

Religião, escultura, hibridismo

This paper intends to raise questions about the visual appearance of the religious art originated from Umbanda, especially in regard of its sculptural creation. This production, which is still an understudied subject, presents a wide and complex field to be explored, where the most unexpected and diverse relations among visualities, distant by time and space, come together through the tridimensional. When one hears the name Umbanda, one immediately thinks about afro-descendent religions, as Umbanda is indeed one of them. As consequence, one should realize the formal connections between its art and the visual production of its African sources. However, this is not the case as made evident by the sculptures of this religion. Dialogues with the Classic, with western religious art and the XIX Century painting emerge through iconic relations and the establishment of certain symbols which, originated from the renaissance, have migrated to the suburbs of Rio de Janeiro at the beginning of the XXI Century.

Religion, sculpture, hybridism

Os Orixás são entes duais, possuem aspectos positivos e negativos, assim como os elementos da natureza regidos por sua energia, o axé. Suas lendas lembram essa dualidade complementar a todo instante. Oxum em seus mitos é sempre mãe adorável e esposa dedicada, ao mesmo tempo que é extremamente vaidosa, ciumenta e feiticeira perigosa. Entretanto, um Orixá é reconhecido culturalmente, tanto no Brasil quanto na África, por seus aspectos negativos, Exu. Senhor do movimento, da comunicação, da sexualidade e do desafio, ele tem um papel fundamental dentro da liturgia iorubana. Nenhum ritual pode ser feito sem antes Exu ser reverenciado, pois ele é a energia que precisa ser equilibrada para que haja comunicação entre o mundo humano e o sagrado mundo dos Orixás. Em seus mitos, Exu quase sempre apronta perigosas brincadeiras que desafiam a inteligência e os pudores de deuses e homens, ele burla as normas, é o moderno rebelde que corrói de forma ácida os valores estáticos e mesquinhos do sistema vigente que não conseguem se suster aos desafios

desestabilizadores do novo. Suas representações africanas, por vezes, lembram a do deus Príapo dos romanos, pois um falo feito de terra o presentifica. Ídolos de madeira figurando uma imagem antropomórfica hermafrodita, com o pênis ereto e seios, ou ainda montes de terra com olhos e dentes de búzios, também são feitas para representar o Orixá. Tanto por suas lendas, nas quais parece "tentar" os mortais desafiando suas pequinesas, quanto por suas representações que feriram o pudor maniqueísta cristão, nasce a associação entre o perigoso Orixá "brincalhão" Exu e o malévolo Diabo.

Em alguns Candomblés do Brasil é possível encontrar reproduções desses modelos escultóricos de Exu em seus assentamentos, mas como esse segmento religioso trabalha mais com os símbolos dos deuses africanos do que com representações dos mesmos, é muito mais comum encontrarmos as esculturas dos Exus sendo produzidas pela Umbanda. Nesta religião Exu não é mais o Orixá mediador, mas sim espíritos de homens e de mulheres que assumem o nome do Orixá nigeriano Exu e do Inquice banto Mpambunijila, que em sua corruptela se apresenta como Pomba-Gira ou Pombo-Gira, o Exu mulher da Umbanda.

As representações de Exu na Umbanda diferem demasiadamente da imaginária africana que figura o Orixá. Na religião brasileira, Exu deixa de ser um deus, força da natureza, e é rebaixado à categoria de espírito humano demonizado. As características dessa transformação podem ser notadas na iconografia de suas representações, tal qual aponta Reginaldo Prandi:

> "Transfigurado no diabo, Exu teve que passar por algumas mudanças para se adequar ao contexto cultural brasileiro, hegemonicamente católico. Assim, num meio em que as conotações de ordem sexual eram fortemente reprimidas, o lado priápico de Exu foi muito dissimulado e em grande parte esquecido. Suas imagens brasileiras perderam o esplendor fálico do explicito Elegbara, disfarçando-se tanto quanto possível seus símbolos sexuais, pois mesmo sendo transformado no diabo, era então um diabo de cristãos, o que impôs uma inegável pudicícia que Exu não conhecera antes. Em troca ganhou chifres, rabo e até mesmo os pés de bode próprios de demônios antigos e medievais dos católicos." (PRANDI,2005:78)

Entretanto, esse processo de modificação iconográfica por apreensão de elementos da cultura visual da demonologia cristã católica representaria a degeneração absoluta do personagem? Seria possível encontrar na forma demonizada de Exu da Umbanda os aspectos ditos perdidos do Orixá Africano? Para problematizar essas questões e outras mais, trago a representação do Exu Belzebu, que é uma apropriação de uma imagem criada anteriormente, a do demônio Baphomet. Apresentado pela primeira vez no século XIX em uma publicação denominada Dogma e Ritual da Alta Magia[1], essa figuração é uma criação do ocultista Francês Eliphas Lévi. O autor produziu essa imagem baseado na



Imagem de Exu Belzebu

Baphomet de Eliphas Levi



história medieval dos cavaleiros templários, que teriam sofrido falsa acusação da igreja católica por adorarem a um demônio chifrudo chamado Baphomet. Essa representação, contudo, é utilizada em várias publicações além do livro de Lévi. Uma delas, muito popular no Brasil, é vendida em muitas lojas de artigos religiosos freqüentadas por umbandistas, e se chama O Tradicional Livro Negro de São Cipriano[2].

A apropriação realizada pela Umbanda transformou o demônio da lenda medieval criado visualmente no século XIX em Exu Belzebu. Entretanto, há aqui uma trama cultural traduzida em uma imagem que une mitos, o que é fortemente denotado pelos elementos da iconografia que compõem essa escultura e sua emanação simbólica, que do demônio cristão se liga às deidades pagãs européias que remetem à função mítica de Exu Orixá.

Nomes da mitologia judaico-cristã como Belzebu e Lúcifer foram incorporados pela Umbanda em seus Exus, contudo, acredito, trazidos não apenas pela presença do catolicismo, mas advindas primordialmente de um outro viés, o da feitiçaria popular portuguesa, que também se imbrica nessa híbrida religião brasileira. As práticas que invocam essas mesmas entidades em rituais de magia estão documentadas pela confissão das feiticeiras à Santa Inquisição da Igreja Católica Ibérica. Uma bruxa lusitana do século XVI relatou um conjuro que fez a essas entidades a pedido de uma esposa aflita que desejava "amarrar" seu marido infiel para que esse não a traísse mais: "... eu te ligo André Fernandes e te ato o caralho e os colhões e todos os mandamentos e todos os conjuros com Barrabás e com Satanás e Barzabu, que tu não possa dormir com nenhuma mulher senão com sua mulher." (BETHENCOURT,2004:120). Marlyse Meyer em sua pesquisa sobre a origem histórica da Pomba-Gira Maria Padilha, encontra um relato do início do século XVIII, no Brasil, de uma outra feiticeira portuguesa que, em seus conjuros, invoca o nome de personagens que reaparecem na Umbanda séculos depois: "Neste portal venho me assentar e não vejo fulano nem tenho quem o vá buscar, vá Barrabás, vá Satanás, vá Lúcifer, vá com sua mulher, vá Maria Padilha com toda sua quadrilha..."(MEYER,1993:27 apud LIGIÉRO,2004:129). Tanto Lúcifer, quanto Belzebu e Maria Padilha, já estavam presentes há séculos nos rituais de magia dos portugueses, e sua presença na Umbanda não é mera coincidência. Renato Ortiz, em A Morte Branca do Feiticeiro Negro, livro no qual estuda a religião umbandista e a sociedade onde emerge, diz que parte da formação desse culto contou com a participação de portugueses, unidos aos negros e mulatos pela mesma posição social e por compartilharem aspectos similares em suas crenças religiosas matrizes.

Assim podemos entender como Maria Padilha, personagem que aparece na literatura espanhola do século XVIII, que teria sido amante do Rei D. Pedro I, o Cruel, e que já nessa época era invocada como espírito pelas feiticeiras de Portugal, reaparece no Brasil em uma religião essencialmente mestiça como a Pomba-Gira Maria Padilha. O Exu Belzebu da Umbanda pode, portanto, assim como a Padilha, ter surgido nesse culto, trazido pelos ritos mágicos dos portugueses feiticeiros que se utilizavam dessas entidades em seus trabalhos mágicos e que devem parte de seus ritos às práticas pagãs ancestrais

que já na Europa se hibridizam com o catolicismo. Isso revela que há mais que uma simples demonização do Exu africano, o que existe é uma imbricada trama cultural de hibridações que ligam esse personagem, o Exu Belzebu, a diferentes tradições de cultos mágicos que aqui se encontraram, se identificaram, se atraíram e se mesclaram.

Eliphas Lévi, estudioso das religiões, quando cria a gravura de Baphomet no século XIX, retira elementos visuais de variados cultos pagãos e os insere em sua composição, atribuindo a cada elemento uma função mística:

> "O bode (...) trás na fronte o signo do pentagrama, com a ponta para cima, o que é suficiente para fazer dele um símbolo de luz; faz com as mãos o sinal do ocultismo (...) O facho da inteligência que brilha entre seus chifres é a luz mágica do equilíbrio universal (...) A cabeça horrenda do animal exprime o horror do pecado (...) O caduceu, que está no lugar do órgão gerador, representa a vida eterna; (LEVI,1963: 337, 338 e 343)

Existe na iconografia cristã, na história da arte ocidental, uma série de imagens que representam entidades infernais e qualquer uma delas poderia ser apropriada. O que exatamente essa imagem particular possui para ser por ele apreendida? Uma análise superficial talvez a tome como apenas mais uma simples apropriação, ou ainda como outra deturpação de Exu elaborada pela hegemonia da cristandade que o demoniza. No entanto, a forma é comunicante. Ela revela muito mais que uma assimilação morfológica e enuncia um diálogo entre estruturas míticas.

Alguns elementos da imagem matriz são retirados, como as duas luas apontadas pelas mãos, as inscrições nos antebraços e o tecido que cobre as pernas do bode. O personagem não senta mais sobre um globo, a tocha sobre a cabeça quase não pode ser identificada como tal, seus chifres estão envoltos por uma espécie de coroa dourada e as asas, que não saem mais de suas costas, brotam aparentemente de sua cabeça. No entanto um elemento, que acredito ser a chave dessa associação entre o Baphomet e Exu permanece: o símbolo fálico que surge entre as pernas da figura.

A imagem que aparece como falo nessa escultura é o símbolo do deus grego Hermes, o caduceu: "...emblema de Hermes é uma vareta em torno da qual se entrelaçam duas serpentes. Assim, ela equilibra os dois aspectos: esquerda e direita, diurno e noturno (...) Essa interpretação insere-se num conceito que faz do caduceu um símbolo de equilíbrio por integração de forças contrárias." (CHEVALIER,2004:160). A dualidade em equilíbrio ainda pode ser notada na posição dos braços da escultura, um apontando para cima e o outro apontando para baixo, trazendo novamente a idéia de oposição complementar rememorada pelo caduceu. Esse aspecto de equilíbrio dual não figura no maniqueísmo da mitologia judaico-cristã que gerou as representações demoníacas; no entanto, podem ser notados na mítica dos Orixás Africanos, em especial em Exu, pois como relata Nei Lopes: "Ele é a personificação do bem e do mal, a expressão da coexistência, no mundo, das forças benéficas e maléficas." (LOPES, 2005:111).



Autor desconhecido.
Priápo Mercúrio, afresco 89 a.C. Museu Arqueológico Nacional, Nápoles.

Representações na África revelam Exu figurado como personagem com pênis ereto. Como dito anteriormente, por vezes, um montículo de terra com um falo moldado também o figurava. Um dos primeiros relatos sobre as imagens de Exu é feito por um europeu que em 1789 associa o Orixá à deidade romana denominada Príapo. Mais tarde, já no século XIX, é novamente relacionado a este por um missionário católico. O primeiro diz que: "a um quarto de légua do forte dos daomeanos há um deus Príapo, feito grosseiramente de terra, com seu principal atributo (o falo), que é enorme e exagerado em relação à proporção do resto do corpo"(POMMEGORGE,1789:201, apud VERGER,1999:133). E em 1884 o missionário padre Baudin relatou, chocado, alguns detalhes de uma representação de Exu: "...Para completar com dignidade a decoração do ignóbil símbolo do Príapo africano, colocam-se junto dele cabos de enxada usados ou grossos porretes cabeçudos." (BAUDIN,1884:49, apud PRANDI,2005:71). Os europeus associaram Príapo a Exu pela proximidade formal morfológica entre a representação de ambos, contudo esses dois personagens guardam outras semelhanças. Príapo, deus patrono da sexualidade, em algumas regiões do Império Romano era associado ao deus Mercúrio/Hermes e sua representação era mesclada ao principal atributo desse deus, o caduceu. Esses deuses por vezes se tornavam um só, até porque compartilhavam seus domínios sagrados, que eram as portas das casas, ruas e encruzilhadas, locais onde também recebiam culto. Raul Lody na publicação Povo de Santo, refere-se a Exu como o agente mercurial do culto dos Orixás, pois, além de ser reverenciado antes de todos os deuses, tal qual o deus greco-romano, ele é o mediador entre os homens e o mundo sagrado (LODY, 2006). A função mítica de Exu ainda guarda outras semelhanças com Mercúrio/Hermes: os dois são deuses "brincalhões", que têm seus cultos e suas imagens preferencialmente nos caminhos, nas

encruzilhadas e nas portas das casas. Ambos são entes duais, por vezes bons e por outras maus, patronos dos mercados e das trocas comerciais. E não muito diferente de Príapo, o Orixá Africano também, como cita Prandi: "... é o patrono da cópula, que gera filhos e garante a continuidade do povo e a eternidade do homem." (PRANDI, 2005:75).

Outro elemento da escultura que considero ligar essas diferentes míticas é o bode. Assumido pela igreja católica como um animal símbolo do mal, passa também, muitas vezes a representar o demônio, como vemos inclusive em uma tela de Goya denominada o Sabbat das Bruxas. Nessa pintura, tal qual as lendas do imaginário popular europeu cristão (BETHENCOURT,2004), as feiticeiras levam crianças para serem ofertadas em sacrifício ao demoníaco bode que preside os Sabbats. Na religião dos Orixás, o axé, energia viva que também é o próprio Orixá, está em todas as coisas, inclusive nos animais, e no bode vibra o axé de Exu. Portanto, esse é um de seus animais consagrados. Em seu dicionário dos símbolos, no qual pesquisa as diferentes interpretações culturais sobre o mesmo símbolo, Jean Chevalier discorre sobre algumas simbologias do bode e cita o motivo que gerou sua demonização:

> "... simboliza a pujança genésica, a força vital, a libido, a fecundidade. (...) o bode era consagrado a Afrodite e servia-lhe de montaria, assim como a Dionísio (...) Animal impuro, completamente absorvido por sua necessidade de procriar, o bode nada mais é que o signo de maldição, cuja força atingirá seu auge na Idade Média; o diabo; deus do sexo, passa a ser apresentado, nessa época sob a forma de um bode. (...) O bode é assim como o cabo de vassoura, montaria das feiticeiras que se dirigem ao Sabá. (...) Os tabus sexuais e os grandes temores da Idade Média não chegaram, entretanto, a eliminar por completo os aspectos positivos do símbolo, tal como o provam inúmeras tradições populares... ele representa o animal fetiche, aquele que capta o mal, as influências perniciosas, ficando carregado de todos os males que ameaçam uma aldeia (...) A lenda africana de Kaydara descreve o bode barbudo: Ele girava ao redor de um cepo, sobre o qual subia, descia e tornava a subir sem parar. A cada escalada, o macho caprino ejaculava em cima do cepo, como se estivesse se acasalando com uma cabra; apesar da quantidade considerável de esperma que vertia, não conseguia de modo algum extinguir seu ardor viril." (CHEVALIER, 2004:134,135)

Coube ao diabo, na mitologia judaico-cristã, como demonstra o mito do pecado original, a regência do sexo, e, com o advento da hegemonia cristã católica, todo símbolo pagão que remetesse a esse tema era associado ao referido personagem. Esse foi, portanto, o motivo da demonização do bode, que não parece muito distante do utilizado para a aproximação entre Exu ao símbolo do mal da cristandade. Ou seja, o caráter sexual marcante, a força reprodutora abundante, que ambos os entes, animal e Orixá, carregam em sua simbologia intrínseca, os condenou à sincretização com o diabo.

O corpo de Baphomet/Belzebu, além da característica fálica que carrega no centro de seu tronco, tem logo acima, seios. Outra característica morfologicamente próxima à representação do Orixá Exu Iorubano que, em algumas esculturas africanas, como uma existente no Museu Nacional, apresenta características dos dois sexos. Exatamente como a escultura da Umbanda de Belzebu, nela estão presentes o seio e o falo. Esses ídolos hermafroditas aparecem em diversas culturas e em praticamente todas estão ligados, assim como o bode, ao simbolismo da fertilidade. Como dito anteriormente, a reprodução está intimamente vinculada ao Orixá das encruzilhadas.

Exu Belzebu, portanto, é mais que um embranquecimento da entidade africana já mestiçada pela Umbanda, sendo mais uma vez vitimizada pelo incremento da iconografia demonológica cristã católica. Essa escultura mostra, por meio da forma que conserva da apropriação da gravura de Baphomet, um imbricar de textos míticos, que da demonização aparente, conseguem remeter a um caráter pouco rememorado de Exu nos cultos afro-descendentes, mas que ainda se apresenta vibrante em algumas figurações da Umbanda. O símbolo fálico, o bode, a dualidade complementar, todos elementos que transcendem o personagem humanizado do Exu da Umbanda, e que são trazidos à tona por uma ilustração ocidental européia, representando um demônio místico, personagem este que não retira e nem deturpa, mas devolve a Exu, através de suas formas e de toda emanação simbólica agregada a ela, seus fundamentos míticos esquecidos.

A apropriação de imagens propagadas pelos meios massivos, potencializadas a objetos de culto religioso se pronuncia mais do que uma simples apreensão morfológica da forma advinda da hegemonia cultural. Há um conteúdo mítico específico, intrínseco à figuração dos personagens escolhidos, comunicado pelos elementos que compõem sua visualidade. Conteúdo este que, por vezes, liga a forma branca ao texto negro.

Carl Einstein em seu texto *Negerplastik* no qual investiga a produção visual africana levanta uma questão sobre imitação na arte sagrada dos negros: "... quem, entretanto, um deus pode imitar, a quem poderia se submeter?" (EINSTEIN,2008:169). No caso apresentado podemos afirmar que um deus só poderia imitar outro deus, mas não há, entretanto, submissão e sim compatibilidade entre os entes. É isso que denota a apropriação de Baphomet, que empresta suas forma a Exu, a forma não apenas em seu sentido morfológico, mas em sua estrutura mítica, delatada pelos elementos que compõem a morfologia da imagem. Isso também ocorre quando as representações de Exu são associadas a outros símbolos dos demônios dos cristãos. A representação da demonologia cristã funda a imagem dos anjos caídos, baseados na iconografia pagã, e não só isso, o diabo herda dos deuses ancestrais os domínios que os entes da cristandade não conseguem abarcar pelo maniqueísmo que subjaz a essa religiosidade, como, por exemplo, o sexo e o prazer.

É importante lembrar que inclusive na mitologia judaico-cristã, o homem não deve

sua existência a Deus, mas à serpente. Foi ela quem instigou Eva a procriar com Adão, tentando-a com o sabor do fruto proibido. A serpente-demônio é a força procriadora que dá início à gênese humana e divide com Exu a potência da vida promulgada pelo sexo. Portanto é compreensível que o relacionem com a serpente, que ao desafiar Deus, promulga a vida.

O temido "branqueamento" sofrido pela forma da imaginária do culto afro-descendente se mostra mais complexa e, de fato, não se apresenta como pura degeneração da mítica africana deturpada pela miscigenação que absorve elementos da cultura hegemônica. Exu na Umbanda, indubitavelmente, não se apresenta visualmente com sua forma ancestral, ele se transforma. O Orixá está inserido em outro contexto social, em uma temporalidade onde adaptação e hibridação são palavras de ordem. Sendo o senhor do movimento e da comunicação, nada mais compreensível que Exu incorpore o novo em sua estrutura mítica e, por conseguinte, em sua estrutura formal e que, apesar de transformado, permaneça.

---

[1] . A primeira edição do livro Dogma e Ritual de Alta Magia de Eliphas Levi no Brasil foi publicada pela Editora Pensamento 1963.

[2] .O Tradicional Livro Negro de São Cipriano: antigo verdadeiro capa-preta é uma publicação da Editora Pallas.

O programa iconográfico do retábulo-mor dos beneditinos da Bahia.

Maria Herminia Olivera Hernández

Professora Adjunta
Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia

Inserido nas tendências artísticas oitocentistas, que fizeram com que as irmandades, ordens terceiras e algumas ordens regulares empreendessem reformas no interior de seus edifícios, o retábulo-mor da Igreja de São Sebastião da Bahia constitui o único exemplar do período a ser realizado totalmente em mármore. Através de seu estudo pretendemos apontar alguns elementos da sua inserção na igreja pré-existente, bem como aspectos do programa iconográfico do conjunto da obra, destacando a correspondência de seu partido arquitetônico e iconográfico com os postulados do universo cristão e os específicos da Congregação Beneditina.

Beneditinos; Retábulo-mor; Iconografia

Inserted in the eighteenth artistic tendencies, that made the brotherhood, the third order and some regular orders would attempt reforms in the interior of their buildings, the main retable of the São Sebastião da Bahia Church would be the only exemplar of the period to be all done in marble. Through his study we intend to point some elements of his insertion in the pre-existent church, as well as some aspects of the iconographic program of the work group, highlighting the match between the architectonic and iconographic side with the postulates of Christian universe and specific of the Benedictine Congregation.

Benedictines; Main retable; Iconography.

> [...] De minha parte, declaro que o que me pareceu mais justo é que tudo o que há de mais precioso deva servir em primeiro lugar à celebração da santa eucaristia. [...] , então convém usar os vasos de ouro, as pedras preciosas e tudo o que se considerar precioso na criação para receber o sangue de Jesus Cristo!. [...] afirmo também que devemos servir pelos ornamentos exteriores dos vasos sagrados e, principalmente no santo sacrifício, com toda a pureza interior e com toda a nobreza exterior.
>
> SUGER, Da consagração.

O retábulo-mor dos beneditinos

- A construção da capela-mor

As noticias documentais que falam de um "retábulo maior" datam do século XVII, época em que ainda era vivo Frei Macário de São João[1]. Mais adiante, diversos relatórios trienais de inícios do século XVIII referem-se a investimentos realizados nas obras e condicionamento da capela-mor. O estado do triênio de 1726-1729,

sendo abade o Padre Frei Cipriano da Conceição, traz as informações de obras na igreja e coloca: "*renovo o arco da capela-mor, cornija, e reboco e caiou o frontispício*", fez também "*oito alcatifas de rasa para alcatifar toda a capela-mor, degraus, presbitérios, e taburnos dos abades"* (ESTADOS Ba, 1652–1740, AMSB, p.188/189, v.1). Segundo Rocha (1995, p.38), a construção dessa primeira capela-mor era provisória. Esta afirmação do autor se sustenta no fato da dita capela encontrar-se localizada nas imediações do sitio em que quatro colunas foram simultaneamente levantadas e aguardavam a construção dos arcos cruzeiros e da cúpula.

No período de 1742-1745, tiveram início as obras da capela-mor, confiadas ao mestre pedreiro Henrique da Silva, que ficaram paralisadas em 1755, devido à situação econômica que atravessava o mosteiro da Bahia. Logo, estende-se aos outros cenóbios a obrigação de destinar a terceira parte dos espólios dos monges neles falecidos para as obras da capela-mor da casa da Bahia, sobretudo por se tratar de um espaço fundamental, no mosteiro considerado o principal da Província beneditina. Na década dos anos de 1780 foram realizados outros trabalhos na chamada "capela-mor velha" e paralelamente se deu prosseguimento ao que seria a capela nova.

Em 1848, o Abade Geral Frei Arsênio da Natividade Moura informava ao Conselho do Mosteiro as condições em que se encontrava a velha capela-mor, bem como a necessidade iminente de executar sua demolição em decorrência do perigo que oferecia às funções que nela se realizavam (CÓDICE 165, 1801–1851, AMSB, f.113). A demolição foi efetivada em 1851, e quatro anos mais tarde se deu início às obras da nova capela, conforme o primeiro *Livro das obras da capela-mor* (CÓDICE 222, AMSB, 1855-1860, 39f.).

Este período coincide com o processo de reformas que, de acordo com Freire (2006, p.20), ao longo do século XIX as irmandades, ordens terceiras e algumas ordens de religiosos regulares empreenderam no interior de seus edifícios *"que consistiram no desmonte e destruição da antiga ornamentação em madeira entalhada, policromada e dourada erigida no século XVIII, e na substituição por outra ornamentação que fosse mais adequada à concepção estética e cultural daqueles novos tempos"*. A este momento se adiciona a retomada do uso de rochas ornamentais em obras civis, propiciando a utilização desses materiais aos que possuíam condições financeiras de assumir seu custo.

Os esforços realizados pela Congregação Beneditina, no sentido de levantar fundos para custear os trabalhos e inserção dos elementos complementares na capela-mor, trouxeram resultados positivos, permitindo a encomenda do retábulo-mor e demais acabamentos a Gênova, Itália, em mármore de Carrara. De acordo com Freire (2006, p.37), poucas instituições religiosas tiveram condições econômicas de fazer a troca total ou parcial, apenas os beneditinos conseguiram fazer o seu retábulo-mor de mármore, outras apenas o fizeram na mesa dos altares. Nessa conjuntura, assiste-se a uma revalorização do classicismo, e o uso da madeira, considerada até então idônea para a realização das obras em talha, diminuiu consideravelmente.

No relatório do triênio de 1860-1863 o Padre Mestre de obras Frei Domingos da Transfiguração e Machado falava nos gastos da obra da capela-mor, sendo a quantia de 26:229$163 (vinte seis contos, duzentos e vinte nove mil, cento e sessenta e três réis); com a continuação da obra, o valor atingiria 3:788$150 (três contos, setecentos e oitenta e oito mil cento e cinqüenta e cinco réis), e com o pagamento do retábulo, fretes, estadas, condução, teríamos 22:441$008 (vinte e dois contos quatrocentos quarenta e um mil e oito réis), além de 10:000$000 (dez contos de réis) que tinham sido pagos ao Sr. Secchino (CÓDICE 189, AMSB, 1860 – 1872, f.6v).

Em 25 de junho de 1863 firmava-se contrato entre o Abade Frei Tomás de São Leão e o Sr. Henrique Behrens (CÓDICE 5, AMSB, 1858, f.13). Este último se obrigava a fazer a capela-mor mediante a quantia de 27:683$220 (vinte e sete contos, seiscentos e oitenta e três mil e duzentos e vinte reis), conforme orçamento apresentado. Três anos depois, o Abade informava ao Capítulo Geral o andamento das obras da capela-mor e das áreas vizinhas, destacando a colocação do altar, trono e presbitério ladrilhado com mármore, pavimento baixo, grande parte dos corredores laterais, tribunas e camarim da capela-mor (CÓDICE 107, AMSB, 1851 – 1893, f.16). No ano de 1871 os documentos registravam a conclusão e qualidade dos trabalhos realizados.

O programa iconográfico do retábulo-mor

- Arte e liturgia beneditinas

Para os beneditinos, assim como para todas as religiões, existem três códigos fundamentais que determinam o conceito de liturgia e as diversas manifestações da arte litúrgica. Eles são: o código doutrinal, o código ritual, e o código moral ou ético, que se referem respectivamente com o dogma, o cerimonial e os comportamentos dos crentes em uma religião. A liturgia é considerada como "culto integral do Corpo Místico de Jesus Cristo" (COELHO, 2003, p.291/293) e a arte litúrgica aquela que tem uma dimensão funcional e didática na liturgia ao serviço da religião e da fé.

Os monges beneditinos, seguidores do legado transmitido pelo abade Suger de S. Dinis na arte litúrgica, consideraram dentre os aspectos do espaço religioso, que o altar-mor deveria ser uma preciosidade, sitio orientador do povo, lugar de batizados e de renovação da aliança. A Abadia de Cluny[2] era onde todo o estilo de vida fluía para o serviço de Deus – *opus Dei* -, para as cerimônias. A liturgia constituía-se no ponto de convergência da vida religiosa. Neste sentido, Cluny emblematizava e transmitia a cristandade, constituindo o ápice de toda a beleza litúrgico-artística. Para São Bernardo e para Suger, a função da obra de arte é a mesma: *"dirigir o espírito cego para a luz*, *ressuscitá-lo de sua submersão anterior*. *A arte é instrumento de ressurgimento, de revelação, de renascimento"* (DUBY, 1990, p.69).

No contexto histórico do Concilio de Trento (1545 a 1563), fez-se a ereção das Congregações Monásticas, dentre elas, a dos Monges Negros de São Bento dos Reinos de Portugal (1567). Os programas arquitetônicos, advindos do citado encontro, retomaram, dentre outros elementos, a importância do Ofício divino, ato litúrgico no qual a ordem beneditina é notoriamente especializada. Dessa forma, as igrejas monásticas pré-existentes e as novas que se integravam à Congregação Beneditina consideraram em suas reformas ou projetos o alargamento das capelas mores, para que os rituais e cerimônias pudessem se desenvolver com mais pessoal e pompa, como mandava o ritual romano.

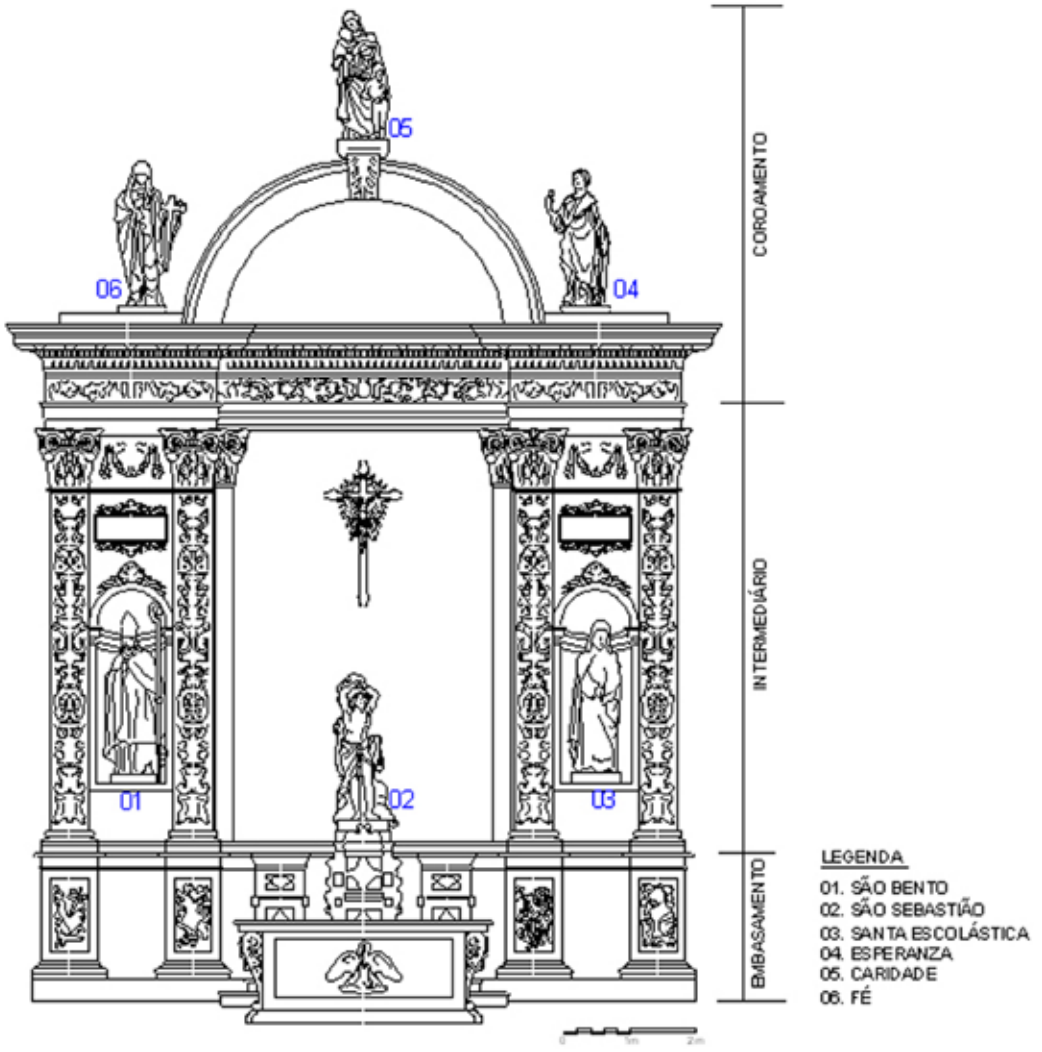
Conforme Coelho (2003, p.306), o mais notável por parte dos beneditinos na liturgia pós-tridentina foi a introdução da devoção e culto dos santos, além do culto do Padroeiro dos mosteiros, de São Bento como fundador e de outros enquanto atributos de santidade na Ordem. Ademais, a liturgia teve ganhos especiais no canto e na musica, sendo os mosteiros dotados de belos órgãos, sobretudo os de tubos, colocados por cima da entrada principal.

O século XIX representou para a liturgia o começo de uma renovação, ainda que marcada pelos ideais românticos, colocando-se através de manifestações artísticas e culturais que passavam pelo classicismo e o barroco. Foi quando os monges beneditinos atingiram um papel de relevo no movimento litúrgico da Igreja. Houve um retorno à pureza do canto gregoriano, enriquecendo a liturgia na tentativa de fazer esta manifestação artística acessível ao povo.

As casas beneditinas do Brasil consideraram estes postulados na concepção de seus mosteiros e igrejas. Dessa forma, arquitetos, escultores e pintores, desenharam, levantaram e fizeram suas obras incorporando os modelos da metrópole. Eles fizeram do espaço litúrgico um lugar qualificado e na liturgia utilizaram a arte e suas narrações não apenas como estética e enfeite, mas com a finalidade de atingir a todos os fiéis.

- O programa iconográfico[3]

A capela-mor da Igreja de São Sebastião da Bahia desenvolve-se após o transepto, em uma área de 180m², estando encoberta por abóbada em arco pleno, desenhada em caixotões. Sua planta divide-se basicamente em duas áreas principais, situadas em diferentes níveis uma da outra, e por sua vez, mais altas do que o nível da nave principal da igreja. No primeiro trecho estão inseridas as estalas, com as diferentes representações hierárquicas, alteadas por tabuados em madeira. Esse sítio é destinado aos monges da comunidade durante a celebração dos atos litúrgicos. A seguir, cinco degraus levam ao ambiente superior, onde está centralmente localizada a mesa de altar[4] e no final do espaço encontra-se o retábulo-mor, que ocupa a dimensão da parede do fundo, antecedido por duas credências, sobre as quais geralmente se colocam as galhetas e outros acessórios da missa.



Fachada Principal do Retábulo
Fonte: Arquivo Mosteiro de São Bento da Bahia

Inserido neste espaço, o retábulo-mor responde ao partido neoclássico, tendo os princípios da geometria e proporção como expressões da harmonia, cuja qualidade é a aproximação do divino. Seus atributos estão vinculados à sua função principal, correspondendo em seu programa arquitetônico e iconográfico às definições provenientes da própria Congregação Beneditina ao colocar em destaque a presença dos padroeiros da ordem e evidenciar os preceitos do catolicismo do século XIX, quando incorpora na talha representações como as virtudes teologais (Figura 01).

Na representação se observam três níveis principais: o embasamento, o intermediário e o coroamento, que se unem na forma arquitetônica de “arco de triunfo”. O embasamento é conformado por quatro plintos, interligados por panos retangulares decorados. O

Retábulo Mor
Data: Inicios do séc.XX
Fonte: Arquivo Mosteiro de São Bento da Bahia



nível intermediário sustentado pelo embasamento consiste em quatro pilastras de fuste reto, trabalhadas em baixo relevo desde a base, portando capitéis coríntios e unidas por entablamento, com arquitrave lisa, friso decorado e cornija sobre consoles que percorrem o conjunto e conformam o coroamento. As superfícies entre as pilastras apresentam nichos emoldurados, encimados por formas retangulares horizontais, à maneira de cartelas, onde aparecem guirlandas. Elementos fitomorfos e zoomorfos formam parte do vocabulário ornamental, dispostos nos segmentos que compõem as formas arquitetônicas.

Na parte central aparece arco pleno projetado em abóbada sob o que se localizava o trono eucarístico em forma piramidal, escalonado, culminando em elemento na forma de baldaquino. Dando destaque à obra, e distribuídas nos diferentes níveis do retábulo, aparecem as imagens de São Bento, Santa Escolástica, São Sebastião, e a representação das três virtudes teologais (Fé, Esperança e Caridade) (Fig. 02).

Cabe ressaltar que uma das intervenções mais significativas no retábulo original, acima



Retábulo Mor
Data: Ano 2007
Fonte: Mônica Farias

descrito, foi a realizada na segunda metade do século XX, quando as seis esculturas, trono eucarístico, credências, balaustrada e anjos foram relocados da capela por decisões da comunidade religiosa. No lugar das imagens de São Bento e Santa Escolástica colocaram-se imagens barrocas (século XVIII), policromadas dos mesmos santos. Para substituir São Sebastião entrou uma imagem do século XVI em madeira dourada e policromada, que pertencia à ermida original doada aos beneditinos em 1580, e com a retirada do trono eucarístico foi disposta a entrada de um crucificado em madeira. Em 2005, foi decidida pelos monges a volta ao altar de parte de seus elementos originais, não sendo considerada apenas a reintegração do trono eucarístico, configurando-se assim a imagem atual (Fig.03).

- Descrição das representações

A mesa do altar, destacada do conjunto, também em mármore de Carrara, possui na parte superior uma relíquia instaurada. Nas duas laterais e frente apresenta detalhes zoomorfos e fitomorfos. Entre as figuras de animais, estão o pelicano e o pavão; o primeiro, um símbolo muito difundido do sacrifício de cristo e o segundo, ligado à verdade e justiça assim como à ressurreição (HEINZ-MOHR, 1994).

No nível do embasamento do altar, colocadas em formas retangulares à maneira de quadros, as representações inseridas incluem na primeira base da esquerda para a direita, a palmeira, relacionada aos mártires da igreja, a cruz latina, transmitindo a fé e, a tábua dos dez mandamentos bíblicos, também conhecida como decálogo[5]. Na segunda base aparecem folhagens de romã, candelabro, turíbulo, relacionado ao incenso, e o livro do evangelho com facha transversal, disposição também utilizada nas vestes eclesiásticas. Na terceira base manifestam-se a cruz, símbolo da basílica, a naveta referindo-se ao incenso e, o ostensório denotando a presença do Cristo eucarístico. Na quarta base encontram-se a mitra, o báculo, um livro que representa a regra e a estola. Todos os elementos relacionados na ultima descrição formam parte da indumentária do abade beneditino.

Na altura do nível intermediário, as pilastras de seção vertical apresentam decoração com elementos tais como: cavalo, cordeiro, delfim, entrelaçados por guirlandas. As pilastras culminam em capitéis coríntios, com volutas jônicas e folhas de acanto. Estes atributos simbólicos da arte cristã, muitos emblemáticos da Ordem monástica beneditina, são transmissores das mensagens do mundo espiritual, do universo cristão para os fiéis, através das quais aqueles experimentarão o sagrado.

O pano entre as pilastras, localizadas a ambos os lados na frente do altar, possui nicho, o qual se desenvolve em arco pleno superior emoldurado por filetes em relevo. Entronizadas no interior de cada nicho aparecem as esculturas de São Bento (esquerda) e Santa Escolástica (direita). Acima deles existem formas no padrão de cartelas, ornadas por guirlandas, em cuja fase lisa supõe-se iriam escritos os nomes dos santos padroeiros.

Entre as três esculturas, de proporções expressivas, existentes no conjunto e distribuídas no nível intermediário aparecem:

- São Bento, que representa o padroeiro da Ordem, nascido em Núrcia, Itália Central, aproximadamente em 480. Encontra-se localizado no lado direito do retábulo-mor, apresentando-se com barba, vestindo os hábitos abaciais e como atributos principais, a mitra sobre a cabeça e o báculo na mão esquerda. A mão direita está na forma de quem ministra a palavra. Sua colocação no nicho lateral do evangelho (leste) tem correspondência com o lugar onde se faz a leitura do evangelho, onde está instalada a cadeira abacial e, na

lateral onde se localiza a capela do santíssimo sacramento, esta ultima em posição afastada da capela-mor.

- Santa Escolástica, irmã gêmea de Bento, no nicho do lado esquerdo, apresenta-se com hábito e capuz, tendo as mãos juntas à frente, em posição de oração. Não está portando os atributos freqüentes da sua representação, tais como a pomba que plana sobre sua cabeça e o livro da Regra de São Bento. Encontra-se posicionada na lateral da epístola.

- Em destaque, ao centro do retábulo, aparece São Sebastião, santo que dá nome à Basílica. Ele nasceu na Narbona, na Gália, e foi centurião romano, morto em sacrifício. Aparece com a face rapada e semblante juvenil, sem mostras de dor, amarrado a um tronco de árvore, sofrendo o martírio das flechas, com lenço cobrindo parte do corpo e por trás das pernas suas vestes de guerreiro. A localização acentua a importância da sua representação para a Ordem, já que este era o santo padroeiro da capela que foi doada aos beneditinos na época de sua chegada e estabelecimento na Bahia, no século XVI.

Como arremate da estrutura arquitetônica do retábulo aparece o entablamento com friso decorado por uma profusão de guirlandas formadas por acantos que se entrecruzam, desenvolvendo-se a cornija sobre consoles decorados.

Coroando o conjunto, o programa iconográfico apresenta as três virtudes teologais através de esculturas clássicas. No mesmo lado que São Bento está a Fé, que aparece vestida com túnica e capuz, cálice (fazendo referência à eucaristia) em sua mão esquerda sobre o peito, e cruz latina na direita, trazendo a verdade que Deus revelou e que a Igreja ensina. Ao centro, sobre o arco pleno, em posição mais elevada, ocupando posição de destaque, no ápice do retábulo, está a escultura da Caridade; levando vestes clássicas, com duas crianças, uma no braço direito e outra encostada na túnica da figura, é considerada a mais excelente de todas as virtudes. E finalmente a Esperança, também em pé, vestida de túnica, porta uma âncora ao lado esquerdo junto ao corpo, e a mão direita levemente elevada com uma espécie de flor. Ela traz a confiança de que Deus dará ao homem a glória mediante sua graça.

- Considerações

Conforme as informações trabalhadas, procedentes na sua maioria da documentação pesquisada no Arquivo do Mosteiro de São Bento da Bahia, pode-se verificar que graças ao empenho dos Mosteiros Beneditinos nos meados do século XIX, a Casa Mãe da Congregação teve definitivamente seu retábulo-mor, conforme seus próprios preceitos.

Ficou evidente que na época da inserção do retábulo no espaço da capela-mor, ele se

constituiu em raro exemplar, não apenas pela qualidade e tipo de material em que foi realizado, mais também pelos custos envolvidos no mesmo e as condicionantes de ser um produto importado.

Verifica-se que como elo entre os outros exemplares a ele contemporâneos está o estilo neoclássico com seus principais postulados, tanto na conceição do partido arquitetônico, na fisionomia dos elementos componentes, nos atributos empregados como na maneira em que incorpora com todo rigor o imaginário do catolicismo dos oitocentos.

---

[1] Monge arquiteto, a quem se atribui a traça da planta do Mosteiro da Bahia.

[2] O mosteiro de Cluny foi instituído em 11 de novembro de 909/910 por Guilherme III, duque de Aquitânia e conde de Maçon.

[3] Considera a representação do retábulo-mor atual.

[4] Como parte da disposição dos elementos pertencentes à liturgia da missa, que permaneceu até a primeira metade do século XX (depois do Concilio Vaticano II [1962-1965] a posição do sacerdote se inverte, passando a eucaristia a ser ministrada defronte à comunidade), a mesa de altar localizava-se na frente do retábulo, acima dela o sacrário e atrás um pouco acima o santo padroeiro. Por trás deste erguia-se o trono eucarístico que ascendia em formato piramidal e culminava em baldaquino (ver figura 02).

[5] Conjunto de leis que segundo a bíblia teriam sido originalmente escritos por Deus em tábuas de pedra.

Imagens e religiosidade cristã: a pintura no Espírito Santo da colônia ao final do século XIX

Maria Cristina Correia Leandro Pereira

Professora Doutora
Universidade Federal do Espírito Santo

O conjunto de obras de arte sacra do Espírito Santo anteriores ao século XX ainda existentes é inegavelmente reduzido. No entanto, se um estudo de tipo exaustivo não é viável, as obras preservadas, sobretudo em pintura, são significativas e permitem que se contribua para uma reflexão mais ampla sobre as imagens sacras no Brasil colonial. A principal característica desse conjunto de pinturas é sua diversidade. Não se trata do acervo de uma única igreja, nem de uma só época ou uma só região, o que é bastante relevante para o tipo de análise que propomos. Assim, iremos estudá-las pensando em seus usos e funções, lembrando que estes não são excludentes ou permanentes: as mesmas imagens podem – e de fato o faziam – preencher vários papéis.

Espírito Santo; arte sacra; pintura.

The number of sacred art works in Espírito Santo dating before the XXth century that are still preserved is quite reduced. However, if a complete study is not viable, these works of art, mainly painted, are very significative and allow us to contribute for a wider reflexion about Brazilian sacred art. The main caracteristic of this group of paintings is its diversity, since it has different origins, belonging to more than one church, epoch and region, which is relevant enough for the kind of analysis we intend to do. Therefore, we will study them thinking about their uses and functions, recalling that these are not permanent or excludent: the same images can – and indeed do – fulfill numerous roles.

Espírito Santo; sacred art; painting.

O conjunto de obras de arte sacra do Espírito Santo anteriores ao século XX ainda existentes é inegavelmente reduzido. A grande maioria das igrejas foi demolida ou teve seu acervo iconográfico dispersado, sobretudo em Vitória, a partir do surto modernizador do início daquele século.[1] Mas não é o objetivo desta comunicação inventariar essas perdas ou concluir pela impossibilidade do estudo da arte sacra no Espírito Santo. É certo que um estudo de tipo exaustivo não é viável, mas as obras ainda preservadas, sobretudo em pintura, são significativas e permitem que se contribua para uma reflexão mais ampla sobre as imagens sacras no Brasil colonial.

A principal característica desse conjunto de pinturas é sua diversidade. Não se trata do acervo de uma única igreja, nem de uma só época ou uma só região, o que é bastante relevante para o tipo de análise que propomos. Assim, iremos estudá-las pensando em seus usos e funções, lembrando que estes não são excludentes ou permanentes: as mesmas imagens podem – e de fato o faziam – preencher vários papéis.

Um primeiro grupo é o de pinturas que compõem o cenário religioso, ornamentando suas paredes e teto. Figurativas ou não, elas contribuem para a sacralidade daquele espaço, seja evocando uma "abertura" para o céu, como no caso dos tetos ilusionistas barrocos; seja prefigurando os muros cravados de pedras preciosas da Jerusalém celeste, como é o caso de pinturas geométricas ou de vitrais; seja marcando aquele espaço, convocando a "presença" do Cristo e de santos, através de pinturas ostensivas nas paredes e absides, para citarmos apenas alguns exemplos. No caso do Espírito Santo, poucas dessas pinturas sobreviveram, e destas, nenhuma recobria os forros. Há apenas referência na bibliografia a um painel no teto em madeira da capela-mor da capela da Ordem Terceira da Penitência que mostraria São Francisco e São Domingos[2].

No que concerne à pintura parietal, na igreja jesuítica de N. Sra. da Assunção, em Anchieta, antiga Reritiba, na parede de fundo da capela-mor, há ainda traços de uma pintura de tipo geométrico, imitando azulejaria, em amarelo e azul, em têmpera, sobre a cal branca. De acordo com os especialistas que restauraram o edifício na década de 90, tratar-se-ia da pintura original, datando da construção da igreja, no século XVII[3]. De fato, sabemos que nesta época era comum a utilização de azulejos portugueses policromados, compondo padrões geométricos, como é o caso da cúpula do Convento de Santo Antônio, no Recife.

Outros exemplos de pintura parietal, de visualização ainda mais difícil, porque ainda não foram objeto de restauração, apenas de prospecções, encontram-se na capela de Santa Luzia, no centro de Vitória e na igreja matriz de N. Sra. da Conceição da Serra. No caso da primeira, trata-se de pintura com padrões geométricos em suas paredes laterais, que dificilmente datariam da época da construção do edifício, no século XVI, parecendo bastante mais recente[4]. Na Serra, nas paredes da capela-mor e nas ilhargas do arco-cruzeiro da igreja, a pintura, provavelmente em afresco, tem como motivo central um emblema crístico, emoldurado por alguns elementos geométricos, datando de 1889, de acordo com documentação de época[5].

Além da ornamentação pictórica das partes estruturais dos templos, também a encontramos no mobiliário, como é o caso dos retábulos laterais da capela-mor da igreja do Convento da Penha, com quatro telas a óleo de Vitor Meireles. De formato oval, medindo 80 cm de altura, as telas teriam sido pintadas no Rio de Janeiro e concluídas em 1877[6]. Trata-se de paisagens que têm o penedo como elemento de destaque, sempre na parte superior da tela, reforçando a importância do relevo para a devoção a N. Sra. da Penha, como já nos referimos em outra ocasião[7]. Em cada uma das telas o penedo aparece de forma ligeiramente diferente, sempre visto de longe. Mas a maior diferença está em seu cimo: em um deles, há apenas as duas palmeiras que a tradição atribui a um sinal destinado ao frei para reconhecer o lugar destinado ao culto da Virgem[8]; em outro, a Virgem entre as duas palmeiras (que são distintas das primeiras); em outro ainda, as palmeiras e uma construção recém-começada (ou em ruínas); e por fim, somente a

construção. A ordem segundo a qual acabamos de descrever as telas não corresponde à sua disposição na capela-mor: a primeira está no lado esquerdo e mais próxima da nave; a segunda, do lado direito e mais próxima do altar; a terceira, ao lado; e a última, no lado esquerdo, perto do altar. Mas de toda forma, a tela onde a Virgem aparece está próxima ao altar. Ela também é a única na qual há atividade humana representada: na parte inferior da tela há duas embarcações, em primeiro plano (uma caravela e uma canoa, de dimensões desproporcionais), além de uma capela no lado esquerdo. Essas embarcações parecem atraídas pelo penedo e pela Virgem, lembrando uma afirmação do Frei Agostinho de Santa Maria, no Santuário Mariano, de que Maria é "pedra iman", que atrai as embarcações para si[9]. Ela está vestida de rosa e azul, as cores de N. Sra. da Penha, e está envolta em nuvens luminosas, sugerindo uma visão.

Outro tipo importante de pintura sacra, de certa forma também participando da composição do cenário religioso, mas sobretudo constituindo-se como o foco principal da devoção religiosa, são os oragos de retábulos. Comuns entre os séculos XVI e XVII, e portanto coincidindo com o período principal da presença jesuítica no Espírito Santo, citamos o caso da igreja dos Reis Magos de Nova Almeida, cuja construção foi concluída em 1580. O painel com a representação da Adoração dos Magos ocupa ainda hoje a parte central do seu retábulo maneirista, que perdeu sua policromia.

Sua datação e autoria não foram ainda suficientemente estudadas, mas a tradição local e Serafim Leite o atribuem ao jesuíta Belchior Paulo, que esteve no Espírito Santo em 1587[10]. O painel, que mede 1,80x1,24 cm, e é constituído de duas tábuas, não se encontra em bom estado de conservação, embora tenha sofrido aos menos duas intervenções de restauração: uma em 1940 e outra em 1973[11].

Ele mostra, do lado esquerdo, a Virgem sentada, com o Menino ao colo, tendo São José atrás. Na outra metade, posicionam-se os três Reis Magos: dois de pé e um terceiro ajoelhado, em primeiro plano, face ao Menino. O fundo da pintura é constituído por representações arquitetônicas. A obra foi feita por um pintor sem grande domínio das técnicas da perspectiva, como pode ser visto pelo fundo ou pelo vaso com ouro, e de proporção anatômica, mas sua concepção mostra um cuidado especial com a disposição e caracterização das personagens. Assim, a Virgem recebe grande destaque, através de seu tamanho e da representação de seu manto azul, com fartas dobras e pregas, mais geométricas que naturalistas. Acima de sua cabeça, no fundo da pintura, encontra-se uma coluna, sublinhando, dessa forma, seu papel de pilar da Igreja.

As cores e a luminosidade das vestes e da carnação de mãe e filho contrastam com o resto do painel, e particularmente com São José, de tons apagados não só nas roupas e carnação, mas também na auréola, quase transparente. Esse contraste é facilmente compreensível face ao papel pouco preponderante de José na concepção do Cristo, e que fez mesmo com que ele tardasse a ser representado nas imagens da Natividade.

Outro contraste gerado pelo panejamento do manto da Virgem é em relação ao dos Reis Magos. Estes são lineares, sem profundidade, quase que só esboçados. Observa-se entre eles um *crescendo*, que vai do rei que está ajoelhado, em primeiro plano, e que tem o manto ornamentado com pontilhados dourados e a borda branca e dourada; ao segundo, que está mais próximo ao centro da imagem, cujo manto também tem pontilhados, mas só uma fina linha marcando sua borda; e chega ao terceiro, o mais afastado, e que tem somente uma fina borda branca no manto, além dos pontilhados, que também são mais discretos.

Todos os três personagens que estão atrás têm a carnação mais escura, contrastando e chamando atenção para os três que estão em primeiro plano, a Virgem, o Menino e o Rei Mago ajoelhado, todos com a pele bem mais clara. Os tons mais escuros também ajudam a ressaltar o ouro – que aliás é o único tipo de presente que os Reis entregam (embora o último recipiente esteja ainda fechado), mostrando a grande expectativa européia face ao Novo Mundo.

Chamamos atenção para o gesto do Menino, pouco usual nesse tipo de representação, tocando a cabeça descoberta e calva do rei ajoelhado. Trata-se mais de um gesto de abençoar que simplesmente de aquiescer o dom. Levando em consideração o paralelo estabelecido por Anchieta entre os Reis Magos e os indígenas[12], os espectadores por excelência daquela imagem, tal gesto litúrgico reforçaria a recepção destes pelo Cristo e pela Igreja – aqui evocada também por Maria.

O retábulo de Nova Almeida é o único original no estado ainda conservado, e não se sabe se havia outros com oragos pintados. Embora não se possa afirmar que o painel com a representação da Virgem com o Menino, em busto, conservado atualmente na parede lateral direita da igreja tenha feito parte do primeiro retábulo, foi ele o primeiro orago da ermida construída pelo irmão leigo Pedro Palácios, chegado à capitania em 1558. De acordo com a tradição, o próprio painel teria sido trazido por Palácios. Mais tarde, a posição de orago seria ocupada por uma escultura de vulto, encomendada de Portugal pelo mesmo frei.

Mas, nesse primeiro momento, era o painel que participava ativamente do maravilhoso cristão, realizando milagres e contribuindo para a conversão dos indígenas. Como é bastante conhecido na tradição local, repetindo um *topos* cristão, ele teria desaparecido três vezes da base do penedo para reaparecer no seu topo, indicando onde deveria ser construída uma capela, justamente dedicada a N. Sra. da Penha[13].

Entretanto, bem mais recentemente, já no século XX, a escultura acabou por assumir exclusivamente essa invocação, enquanto o painel passou a ser conhecido como de N. Sra. das Alegrias. Não se sabe qual era de fato sua denominação original, mas autores dos séculos XVII a XIX, como Jaboatão, Santa Maria e Daemon, bem como as autoridades

eclesiásticas ainda do início do século XX, identificavam-na como N. Sra. da Penha[14]. A iconografia de ambas as imagens – pintada e esculpida – não auxilia no estabelecimento de que invocações da Virgem se trata.

De toda forma, cada vez mais era a escultura que se revestia de poderes, saindo em procissões (inicialmente a imagem original, mas desde 1958 uma cópia, a chamada "Virgem peregrina"[15]), tendo sido levada a Vitória em 1699, quando de uma epidemia, e em 1769, para acabar com uma seca[16]. É interessante observar que o painel só foi levado a Vitória quando da Semana Eucarística de 1944[17] - mas não mais para realizar milagres, e sim como representação de um passado considerado glorioso, um "painel histórico e lendário", nas palavras de Maria Stella de Novaes, uma historiadora local[18]. Uma informação recolhida na tradição oral, registrada pelo menos desde o início do século XX, mostrava também a transformação no status do painel, que passava a ser encarado enquanto obra de arte, ao se atribuir, de forma totalmente arbitrária, sua autoria a Velázquez[19].

Até hoje não foi realizado algum estudo técnico sobre esse painel que permita estabelecer com segurança sua procedência e datação. A bibliografia, além da tradição oral, é unânime em afirmar ter sido trazido por Frei Pedro Palácios da Espanha[20]. No entanto, sempre segundo Frei Agostinho de Santa Maria, o quadro original teria se perdido no início do séc. XVIII[21] - embora ele não informe a procedência nem as circunstâncias envolvendo a substituição do painel atual.

A eclipse dos usos milagrosos do painel da Virgem mostra, portanto, uma mudança na relação entre os fiéis e as imagens, mais interessados em uma "imagem-corpo", que pode ser vestida, portar jóias, que recebe cabelos naturais. Cada vez mais, as pinturas são vistas como uma espécie de emblema, de exibição de identidade, de devoção, de registro de pedidos cumpridos. Esse é o caso dos últimos tipos de imagens pictóricas que compõem nosso corpus: os ex-votos e as bandeiras de procissão.

O conjunto de ex-votos preservados no estado é pequeno, mas novamente representativo: todos foram ofertados à N. Sra. da Penha, padroeira do estado, escolhida em um plebiscito popular em 1908[22]. Atualmente expostos no museu do convento, os onze ex-votos pintados datam do final do século XIX ao final do século XX. Os tipos são bastante variados: dois deles, os mais recentes, apresentam apenas o convento sobre o penedo (o que reforça, uma vez mais, a idéia do lugar como um dos vetores principais do poder daquela devoção da Virgem), e um terceiro mostra o convento encimado por uma representação de N. Sra. da Penha, com o menino nos braços, envolta em nuvens. No primeiro plano, uma jovem ajoelhada, em oração. Os demais mostram o milagre realizado, sendo muitos relativos a mar (afogamento e naufrágio). Todos eles têm formato retangular, com exceção de um, que tem a parte superior recortada em arco, e é também o mais antigo, datado de c.1895, no qual se agradece por uma cura. Nele,

a Virgem da Penha está no eixo central, aproveitando a curva na parte superior, entre nuvens e raios de luz, e entre os dois fiéis: uma mulher ajoelhada, em posição de oração e voltada para a Virgem, e um homem deitado em um leito. É digno de nota o fato de que todas as representações de N. Sra. da Penha nesses ex-votos fazerem referência à imagem esculpida, vestida de azul e rosa, as cores da bandeira do estado.

Quanto às bandeiras de procissão, elas são ainda mais efêmeras que os ex-votos – não tanto pelo material, mas porque são confeccionadas para durar o período de festividade, enquanto os ex-votos são pensados para servir de testemunho o quanto mais longamente possível da graça alcançada. Sendo assim, não é de causar surpresa o número bastante reduzido atualmente preservado. Talvez o único exemplar conservado, que dataria do século XIX[23] e não tem autoria conhecida, encontra-se no museu da igreja do Rosário de Vitória, mostrando um São Benedito, a devoção principal dos fiéis da irmandade de N. Sra. do Rosário dos Pretos. Pintada provavelmente a óleo sobre tela, medindo 108x86 cm, a tela mostra o santo, representado da metade das pernas para cima, com o hábito franciscano, e segurando um maço de rosas (vermelhas como seus lábios) na mão direita e o Cristo Menino no braço esquerdo. Uma cartela informa seu nome na parte inferior do painel, e o Menino tem preso à mão direita um coração com pequenas chamas, que se posiciona justamente sobre o local onde ficaria o coração do santo. Trata-se de uma representação iconográfica de Santo Antônio pouco comum, mas que sublinha sua importância para os devotos.

Nesses dois grupos, estamos não mais frente a obras encomendadas por eclesiásticos (ou mesmo produzidas por eles, como pode ter sido o caso do painel da Adoração dos Magos), mas obras fruto da devoção popular (coletiva, no caso da bandeira de procissão, ou privada, no caso dos ex-votos).

De maneira geral, essas pinturas hoje conservadas nos permitem traçar um panorama da religiosidade do Espírito Santo do início da colônia ao final do século XIX, com a criação do Bispado. Através do estudo proposto, podemos melhor pensar os lugares ocupados pelas imagens nas práticas religiosas e no imaginário local, além de atentar mais para as diferenciações formais e iconográficas entre elas. É importante pensar, com Jean-Claude Schmitt, que as imagens não são apenas “obras de arte”, embora haja arte nelas, e muito menos ilustração de textos. Elas são uma das maneiras pelas quais uma sociedade se representa o mundo. Assim, ao estudarmos estes elementos que são objeto e representação ao mesmo tempo, levando em consideração suas formas e funções, usos e poderes, esperamos contribuir para o amadurecimento do campo da história da arte sacra no Brasil.

---

[1] Este surto praticamente coincidiu com a reorganização da Igreja no Espírito Santo, com a criação do Bispado em 1895.

[2] FREIRE, Mário."Os Franciscanos no ES". *Vida Capichaba*, ano 32, n. 647, maio de 1954, sp.
[3] PEREIRA, Andrea. "A pintura mural". In: ABREU, Carol (org). *Anchieta. A restauração de um santuário*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998, p. 102-105.
[4] Foram realizadas as primeiras prospecções em 1988, pela Profa. Rachel Diniz Ferreira, mas que não resultaram em restauração.
[5] Informações prestadas pela restauradora Profa. Rachel Diniz Ferreira, responsável pelas prospecções realizadas em 2006 para o Instituto Goya. Haveria, ainda, pintura no forro, que foi perdida.
[6] LOPES, Almerinda da S. *Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República*. Vitória: Ed. do autor, 1997, p. 93.
[7] PEREIRA, Maria Cristina C. L. "A imagem e seu lugar: Nossa Senhora da Penha na geografia simbólica capixaba" In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p.434-444.
[8] Ver, por exemplo, ROWER, Basílio. *O convento de N. Senhora da Penha do Espírito Santo*. Petrópolis: Vozes, 1965, p. 20.
[9] Frei Agostinho de SANTA MARIA. *Santuário Mariano*. Lisboa: A. P. Gairam, 1723, p. 79.
[10] LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000, v. 6, p. 166, n. 1. Almerinda da S. Lopes data o painel do século XVI, sem mais explicações, e em seguida apresenta a hipótese de autoria avançada por Leite. LOPES, Almerinda da S. *Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República*. Vitória: Ed. do autor, 1997, p. 63.
[11] LOPES, Almerinda da S. *Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República*. Op. cit., p. 63.
[12] ANCHIETA, José de. "Dança para os Reis Magos". In: Id. *Poemas. Lírica portuguesa e tupi*. Org. Eduardo de A. Navarro. São Paulo: Martins Fontes: 1997, p. 192-193.
[13] Ver, por exemplo, ROWER, Basílio. *O convento de N. Senhora da Penha do Espírito Santo*. Op. cit., p. 21-22.
[14] Frei Jaboatão. *Novo Orbe Seráfico*, l. 1, v. 1, p. 36. Apud RÖWER, Basílio. *O convento de N. Senhora da Penha*. Op. cit., p. 20; SANTA MARIA, Frei Agostinho de. *Santuário Mariano.* Op. cit., v. 10, p. 90; DAEMON, Basilio Carvalho. *Provincia do Espirito Santo.* Vitória: Typ. do Espirito-santense, 1879, p. 72 (embora este último autor seja tão sucinto que se refira apenas a uma "imagem" de N. Sra. da Penha que o Frei Pedro Palácios teria trazido consigo).
[15] Trata-se uma escultura em madeira feita pelo artista Carlo Crepaz. RIBEIRO, Francisco Aurélio. *O Convento da Penha. Fé e religiosidade do povo capixaba*. Vitória: CST, 2006, p. 92.
[16] BAHIENSE, Norbertino. *O Convento da Penha*. Vitória: se, 1951, p. 120.
[17] NOVAES, Maria Stella de. *Relicário de um povo. O Santuário de Nossa Senhora da Penha*. Vitória: Imprensa Oficial, 1958, p. 119.
[18] "(...) Na simplicidade daquele retábulo (sic) sempre admirado e querido, surgia a evocação de sua história pontilhada de lutas e vitórias, com a sinceridade e o brio de evoluir, no conjunto da vida nacional, desde a Capitania até a Província e o Estado, envolto sempre na proteção da Virgem SS. da Penha (...)". Id., ibid.
[19] ALMEIDA, Júlia Lopes. "Cenas e paisagens do Espírito Santo". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* 75/126, 1912, p. 175-217.
[20] Por exemplo, NOVAES, Maria Stella. *História do Espírito Santo*. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, 1968, p. 34.
[21] SANTA MARIA, Fr. Agostinho. *Santuário Mariano*. Op. cit., p. 90.
[22] NOVAES, Maria Stella de. *Relicário de um povo. O Santuário de Nossa Senhora da Penha*. Op. cit., p. 111.
[23] ELTON, Elmo. *São Benedito. Sua devoção no Espírito Santo*. Vitória: Departamento Estadual de Cultura, 1988, p. 27.

A expressão da religiosidade nas esculturas de Antonio e Virgilio Lambert: estudo de caso da contribuição artística do imigrante italiano no Espírito Santo

Maria Izabel Perini Muniz

Doutora em Estruturas Ambientais e Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo / Instituto de Ensino e Pesquisa Fênix

Considerando que, a partir da política de imigração implantada no Brasil no século XIX, o grande contingente de europeus que aqui chegou contribuiu com as mudanças no plano sociocultural do país, o estudo da produção artística desses imigrantes ganha importância para a História da Arte.

Os imigrantes europeus trouxeram consigo os hábitos de consumo de suas terras, sua cultura, sua arte e sua arquitetura. A partir da vinda da família real para o Brasil, no século XIX, temos, por um lado, a arte oficial, de influência européia, marcada pela vinda da Missão Francesa e pela criação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro. Por outro lado, manifestações artísticas populares de abrangência regional marcam a presença de imigrantes europeus em trabalhos merecedores de atenção, para que se estabeleçam novos paradigmas para a História da Arte.

Este trabalho trata de estudo de caso da obra de talha em madeira produzida pelos irmãos Antonio e Virgílio Lambert, imigrantes italianos que chegaram ao Espírito Santo em 1875 e se instalaram em área rural da antiga Colônia de Santa Leopoldina, na localidade do atual núcleo urbano de Santa Tereza.

Antonio era escultor diplomado pela Academia de Belas Artes de Veneza, Itália, e Virgílio, também escultor, trabalhava com o irmão. As obras de escultura sacra que esses dois imigrantes produziram encontram-se dispersas nas capelas rurais, em povoados dos municípios da região e na capela junto à antiga residência dos Lambert.

Além de crucifixos, imagens da Virgem e de São Francisco, a produção dos irmãos conta também com singelo entalhe na porta da capela da família Lambert, atualmente inserida no perímetro urbano da cidade de Santa Tereza. A análise formal das esculturas mostra uma desproporção dos membros, dos pés e das mãos, maiores em relação proporcional ao corpo e à cabeça.

A catalogação e a análise estilística dessas obras mostram a importância do resgate de uma criação artística que se identifica com a força religiosa que foi o baluarte da imigração italiana no Brasil. Essas obras apresentam aspectos formais de grande expressividade, foram talhadas em madeira e pintadas, transmitem a religiosidade do imigrante italiano e refletem a necessidade da expressão artística popular.

Arte do imigrante italiano; escultura sacra; talha popular.

Considering that, starting from the immigration policy implanted in Brazil in the nineteenth century, the great contingent of Europeans that here arrived contributed with the changes in the society and culture of the country, the study of those immigrants' artistic production gains importance for the History of Art.

The European immigrants brought with them the habits of consumption of their lands, their culture, their art and their architecture. Starting from the arrival of the royal family in Brazil, in the XIX century, we have, on one side, the official art, of European influence, marked by the arrival of the French Mission and for the creation of the Academy of Fine arts in Rio de Janeiro. On the other hand, regional popular artistic manifestations mark the European immigrants' presence in works worthy of attention, for the definition of new paradigms for the History of Art.

This work treats of a case study of the wood carvings produced by the siblings Antonio and Virgílio Lambert, Italian immigrants that arrived in Espírito Santo in 1875 and settled in the rural area of Santa Leopoldina's old Cologne, in the place of Santa Tereza's current urban nucleus.

Antonio was a sculptor graduated by the Academy of Fine arts of Venice, Italy, and Virgílio, also sculptor, worked with his brother. The works of sacred sculpture that those two immigrants produced are disperse in rural chapels, in towns of the old municipal districts of the area and in the chapel close to the old residence of the Lambert family.

Besides crucifixes, images of the Virgin and of San Francisco, the production of the siblings also includes a simple carving on the door of the chapel of the Lambert family, now inserted in the urban perimeter of Santa Tereza's city. The formal analysis of the sculptures display a disproportion of the members, of the feet and of the hands, larger in proportion to the body and the head.

The cataloguing and the stylistic analysis of those works show the importance of the rescue of an artistic creation that is identified with the religious force that was the rampart of the Italian immigration in Brazil. Those works present formal aspects of great expressiveness, they were carved in wood and painted, transmit the Italian immigrant's religiosity and reflect the need of the popular artistic expression.

Italian Immigrant Art; sacred sculpture; popular wood carving.

A religiosidade do imigrante italiano

A expressão da religiosidade dos imigrantes italianos no estado do Espírito Santo revela-se na arquitetura das igrejas, nos retábulos e altares, em objetos destinados ao culto, em imagens, púlpitos e móveis, bem como nos livros de catecismo, nas Bíblias e outros livros e objetos trazidos da terra natal.

Guardadas nas igrejas, em oratórios e capitéis, as obras que manifestam a arte religiosa desses imigrantes são valores históricos que merecem estudo detalhado, pois se revelam testemunhos vivos da memória histórica das comunidades. Entre essas obras encontram-se os trabalhos de talha em madeira policromada dos irmãos Antonio e Virgílio Lambert, representações do Cristo, da Madona e de santos católicos.

O processo de transição da mão-de-obra escrava para a livre no Brasil, bem como os acontecimentos decorrentes das transformações socioeconômicas e tecnológicas mundiais na segunda metade do século XIX ocasionaram a emigração em massa de europeus para o Brasil.

A grande emigração de italianos iniciou-se a partir da década de setenta do século dezenove e teve continuidade até princípios do século vinte. Os Lambert chegaram ao Brasil em maio de 1875, a bordo do navio Ceres. Provenientes da Comuna de Centa San Nicolò, Província de Trento, desembarcaram, em Vitória, Virgílio Lambert, com 38 anos, escultor, chefe da família; sua filha Ermínia, com quatro anos; e seu irmão Antonio, com 42 anos. (CASTIGLIONI, 1997)

Esses imigrantes trouxeram consigo para as novas terras seus valores culturais, entre os quais a religião ocupa lugar de destaque. Embora a grande maioria tivesse vindo para trabalhar na agricultura, nem todos eram camponeses. Havia entre os imigrantes italianos marceneiros, artesãos, ferreiros, chapeleiros e artistas. Os irmãos Lambert eram escultores. Antonio era diplomado pela Accademia delle Belle Arte in Venezia. O diploma encontra-se emoldurado e guardado em acervo da família.

Os irmãos Lambert produziram, no Espírito Santo, obras de arte sacra que estão dispersas em igrejas e capelas do município de Santa Teresa e de municípios adjacentes. Além do trabalho de talha, os Lambert foram empreendedores e iniciaram o cultivo do bicho-da-seda nas amoreiras do quintal de sua casa, chegando a produzir amostras de seda em tear manual. Essas amostras foram enviadas para duas exposições internacionais da indústria. Na Exposição Internacional de Berlim, Virgilio Lambert recebeu Medalha de Bronze e na Exposição Universal de Paris, em 1889, mereceu Menção Honrosa. Os certificados encontram-se emoldurados e conservados pela família. O descaso do governo e a impossibilidade de os Lambert manterem o empreendimento levaram ao abandono do que poderia ter sido uma indústria de fios ou tecidos de seda no Espírito Santo. (MUNIZ, 1997)

Buscando resgatar o pouco que resta dessa faceta da história, catalogamos dez obras religiosas dos irmãos Lambert, sendo que existe controvérsia quanto à autoria de duas delas. As obras não são datadas nem identificadas por assinaturas ou iniciais, mas podem ser reconhecidas por documentos, por conhecimento popular e pelo estilo próprio das peças. Como as obras não receberam registro de datas nem nomes, e como é de conhecimento público que os irmãos trabalhavam juntos, consideramos como autoria de ambos as peças identificadas sem registro documental. No caso da imagem da Virgem que se encontra na capela da família, sabe-se que Antonio faleceu em 1899, deixando inacabada a imagem de nossa Senhora da Conceição, que foi completada por Virgilio. Biasutti (1994) afirma que havia um diário de memória de Virgílio Lambert, perdido após 1940, extinguindo-se com essa perda uma importante fonte de informações. Podemos supor que esse diário tenha-se perdido devido à perseguição do governo aos imigrantes italianos, durante a Segunda Guerra Mundial.

Os irmãos construíram em sua propriedade uma casa e uma capela. Edificada em dois pavimentos, a casa conserva a forma original, com poucas alterações, e mostra a técnica



Retábulo com a imagem de Nossa Senhora da Conceição, Século XIX, em madeira policromada. h= 1,60m. Autoria: Irmãos Lambert. Foto: MUNIZ, M.I.P., Set/ 2008.

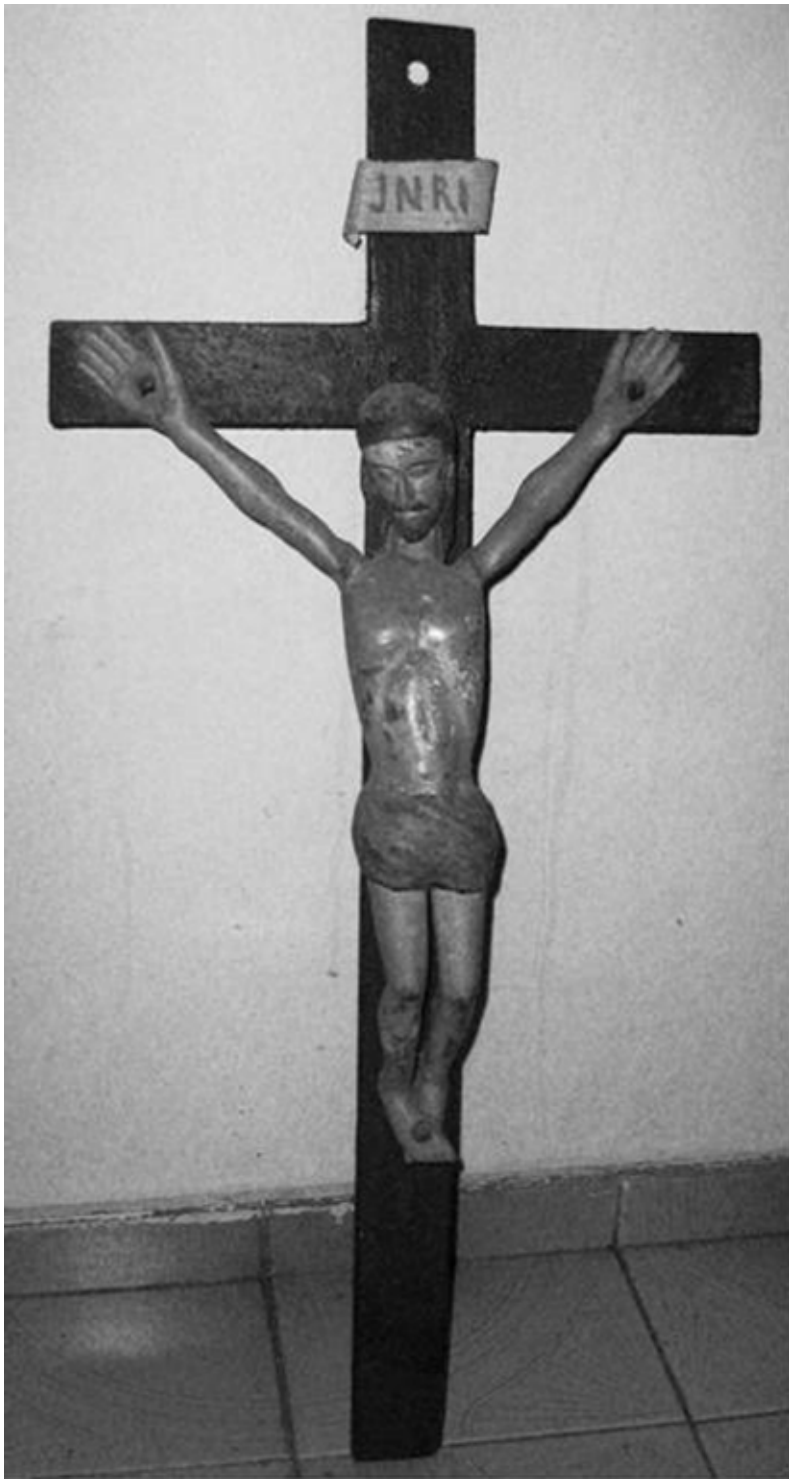
local de pau-a-pique, assimilada e aperfeiçoada pelos imigrantes. A casa, atualmente, faz parte da área urbana de Santa Teresa. Considerada a mais antiga da região, está tombada como patrimônio pelo Conselho Estadual e foi objeto de muitos estudos, trabalhos de levantamento e propostas de restauração. Apesar disso, encontra-se em estado precário: nada de prático foi feito para recuperar esse bem imóvel de valor inestimável para a memória histórica e cultural do Espírito Santo. Mostra-se também aqui o descaso das autoridades em relação à conservação de bens patrimoniais e a desvalorização da história e da identidade cultural em nosso país.

No entanto, os maiores danos aconteceram há algumas décadas e nos parecem irreversíveis: o traçado de uma rua separou a casa da capela, e o parcelamento do solo ocasionou a construção de edificações junto à capela, sem respeito ao mínimo de recuo necessário à conservação do bem. Essa capelinha de Nossa Senhora da Conceição, localizada em frente à casa, recebeu recentemente um tratamento de reparos e de conservação por parte de empreendimento particular de iniciativa do Centro Educacional Leonardo da Vinci, de Vitória. Mas a paisagem está descaracterizada pelas construções do entorno. (MUNIZ, 1997).

Obras de Antonio e Virgilio Lambert

Identificamos e documentamos, da obra de Antonio e Virgilio Lambert, as seguintes peças de talha religiosa: quatro crucifixos, duas imagens da Virgem, uma imagem de São João Batista Menino, uma pequena escultura de São João Batista e as imagens de Santa Edwirges e de Santo Antônio de Pádua. Dessas duas últimas, persiste a dúvida de autoria. Os móveis que estão na capelinha da família, o trabalho de talha da porta dessa capela, bem como alguns objetos pessoais, também foram documentados. Certamente existem outras obras dispersas nas igrejas e capelas da região, pois, segundo Biasutti (1994), existiam no município de Santa Teresa dezesseis paróquias, em fins do século XIX. No entanto, para este estudo de caso, que pretende uma análise qualitativa, a quantidade de obras torna-se irrelevante.

Uma das mais antigas obras dos irmãos Lambert é, possivelmente, a imagem de Nossa Senhora da Penha que está no altar-mor da igreja de mesmo nome, no município de Santa Teresa. A documentação mostra que a escultura foi encomendada aos irmãos em 1887, poucos anos após a construção da igreja. Em 25 de março de 1888, a imagem estava pronta e foi transportada, em procissão, da casa dos irmãos Lambert até a igreja, que passou a se chamar igreja de Nossa Senhora da Penha. A imagem foi colocada no altar-mor, onde permanece até os nossos dias (BIASUTTI, 1994). Trata-se de obra talhada em tronco de peroba como “santo de roca”, cujo corpo foi deixado na madeira original, tendo sido elaboradas apenas a cabeça e as mãos. A imagem mede noventa centímetros de altura e recebeu coroa e vestes que a tornaram mais alta visualmente. Originalmente, havia um Menino Jesus, talhado pelos mesmos escultores, fazendo parte dessa obra,



Crucifixo, Século XIX, em madeira policromada, h= 64cm. Autoria: Irmãos Lambert. Foto: MUNIZ, M.I.P., Set/ 2008.

porém essa parte perdeu-se. Em seu lugar foi colocada uma imagem do Menino em gesso, de fabricação em série. A roupa da imagem foi substituída diversas vezes e não há documentação conhecida das vestes originais. Até fins do século XX, a imagem fazia parte de um singelo retábulo. Atualmente encontra-se sobre um pedestal (ORATÓRIOS, 2001).

A imagem de Santo Antônio de Pádua e o Menino Jesus, datada de fins do século XIX, obra de talha em madeira, policromada, medindo 100 cm x 60 cm x 55 cm, que se encontra nessa mesma Igreja de Nossa Senhora da Penha, no município de Santa Teresa, foi atribuída aos irmãos Lambert, por conhecimento popular. Entretanto, existe dúvida em relação à autoria dessa imagem. A controvérsia deve-se a João Batista Cavati. Em seu livro *História da imigração italiana no Espírito Santo*, ele descreve uma festa de inauguração da igreja de Nossa Senhora da Penha, que teria acontecido em 1909. Durante essa festa, foi colocada no altar a imagem de Santo Antônio de Pádua, "feita pelas mãos de um jovem imigrante de nome Luigi Rampazzo" (CAVATI, 1973)**.** O problema é que Cavati escreve sobre a festa de inauguração da igreja de Nossa Senhora da Penha, *sem especificar exatamente a localidade*. Existem quatro igrejas com o mesmo nome, no município de Santa Teresa. A qual delas ele se refere? A dúvida persiste. Contudo, como a dar razão a Cavati, a proporção e os traços fisionômicos talhados nessa imagem diferem da talha de outras esculturas de autoria comprovada dos irmãos Lambert. Essa polêmica parece, antes de mais nada, comprovar que existiam outros imigrantes italianos com habilidade de entalhadores no município de Santa Teresa.

Na capelinha da família, a imagem de Nossa Senhora da Conceição que faz parte do retábulo é obra comprovada dos irmãos Lambert e datada de 1899. Biasuti informa que, por ocasião da visita do bispo D. João Batista Nery a Santa Teresa, em 1898, Virgílio Lambert recebeu licença desse bispo para a construção da capela de Imaculada Conceição, cuja obra iniciou no mesmo ano, em sua propriedade. Quando seu irmão Antônio faleceu, no ano seguinte, com 66 anos de idade, a imagem da Virgem estava inacabada, mas Virgílio a concluiu sozinho (BIASUTTI, 1994).

Essa escultura, talhada em madeira, mede 160 cm de altura, é policromada, com as vestes brancas e o manto azul e dourado, e representa Nossa Senhora da Conceição (ou Nossa Senhora da Concepção). O rosto singelo e as mãos postas, em oração, mostram uma jovem com traços individualizados. A imagem apresenta iconografia religiosa relativa à representação da Virgem, acima do pecado original. Em detalhe, a base da escultura apresenta uma lua e o pé direito da Virgem, que esmaga uma serpente com uma maçã na boca - símbolos do pecado.

O retábulo de madeira onde está colocada essa imagem, pintado de azul com detalhes em dourado, possui duas colunas laterais em simetria, com um nicho central em meia curvatura abobadada, pintado de branco, com estrelas douradas ao fundo. A mesa do

altar e a face do retábulo receberam uma ornamentação simples em apliques de madeira, com representação de flores de lis e pombas – símbolos da pureza. Esse retábulo foi restaurado há poucos anos. Um registro fotográfico anterior encontra-se à página 318 do livro *Arquitetura da imigração no Espírito Santo*, de Júlio Posenato. Embora sem data e em preto e branco, a foto mostra que a obra foi conservada em sua forma original.

Essa capelinha da família Lambert, que mede 3,30 m x 4,00 m, foi mobiliada com duas cadeiras de madeira feitas pelos irmãos Lambert. A originalidade dessas cadeiras está no desenho do móvel, com apoio na base e assento reversível proporcionado por dobradiças junto ao encosto, que permitem duas posições: para sentar-se, com o assento abaixado, e para ajoelhar-se em oração, com o assento levantado. O encosto dessas cadeiras recebeu cuidadoso entalhe em formas curvas e no seu topo uma peça estreita colocada na horizontal é apropriada para o apoio dos braços, quando a pessoa estiver ajoelhada em oração. A porta da capela, em duas bandas, também recebeu tratamento especial com trabalho de talha em molduras curvas que lembram o *Art Nouveau*.

A terceira escultura que representa a mulher trata-se de uma imagem de Santa Edwirges. Mede 110 cm de altura, foi talhada em madeira e policromada. Essa imagem faz parte do acervo da família e é atribuída a Virgilio Lambert, por seus descendentes. A coroa na cabeça da santa foi colocada recentemente e é uma peça estranha à imagem. Por outra fonte, obtivemos a informação de que essa seria uma imagem esculpida por Pedro Tomazi, neto de Virgílio, também escultor. Nesse caso, o descendente dos escultores teria conservado o estilo da família.

Observamos que os traços das faces das duas esculturas de Nossa Senhora, da Penha e da Conceição, e de Santa Edwirges assemelham-se entre si. Reproduzindo traços das mulheres da família, possivelmente, Antonio e Virgílio retrataram a jovem Ermínia, que teria dezessete anos por ocasião da confecção da imagem de Nossa Senhora da Penha, e dezoito ao tempo da execução da imagem de Nossa Senhora da Conceição. No entanto, a face de Santa Edwirges mostra uma mulher com mais idade, embora com os mesmos traços. Essas observações podem ser comprovadas pela semelhança das imagens com a fisionomia da Senhora Anita, bisneta de Ermínia Lambert.

Uma imagem de São João Batista Menino, acervo da Igreja de São João de Petrópolis, município de Santa Teresa, também é obra de Virgílio Lambert. Nela foram talhadas as iniciais V L na base da escultura. O santo é representado pela sua iconografia cristã, vestido com uma pele de carneiro, segurando a cruz e um cordeiro no colo. São João é representado como criança, com mãos e pés maiores do que deveriam ser em proporção clássica, o que confere à escultura a força expressiva da religiosidade de imigrantes italianos. Essa imagem foi talhada em madeira de lei e recebeu uma pintura em ocre escuro com um revestimento de verniz brilhante que desvalorizou o trabalho. Mede 84 cm de altura, incluindo a base. Seguindo a lógica das semelhanças familiares, observamos

São João Batista Menino, Século XIX, em madeira policromada. h= 84cm. Autoria: Irmãos Lambert. Foto: MUNIZ, M.I.P., Set/ 2008.



também aqui traços individualizados de criança que poderiam ser de um neto do escultor, filho de Ermínia. Essa suposição poderá ser comprovada, no aprofundamento da pesquisa, através de análise comparativa com fotos, o que nos daria uma indicação de data para a escultura.

Uma pequena imagem de São João, medindo 24 cm, de autoria de Virgilio Lambert é guardada com carinho pela família. Trata-se de obra de talha feita para o neto Virgílio Lambert Tomazi, filho de Ermínia, que recebeu o mesmo nome do avô.

São os crucifixos, porém, que melhor expressam o estilo dos escultores Antônio e Virgílio Lambert. Identificamos e catalogamos quatro desses crucifixos, mas certamente existem muitos outros nas paróquias do município de Santa Teresa e localidades adjacentes. Atribuímo-lhes uma numeração aleatória, apenas para distingui-los em seus detalhes representativos. De difícil datação, esses crucifixos foram produzidos ao longo das últimas décadas do século dezenove e as duas primeiras do século vinte.

O crucifixo nº 01 encontra-se na capela rural de Nossa Senhora do Caravaggio. A cruz mede 64 cm em seu braço maior e o Cristo, 46 cm de altura. Os braços do Cristo, abertos na cruz, levemente inclinados, apresentam uma desproporção em relação ao corpo. As mãos, maiores do que seriam na realidade, medem um terço de cada braço. A anatomia do tronco apresenta-se marcada pela caixa torácica e um manto veste o Cristo no baixo ventre. A cabeça está coroada por cipós com espinhos, a iconografia é tradicional, sendo o Cristo representado com cabelos compridos, barba e bigode. A face, levemente inclinada para a direita, apresenta traços fisionômicos individualizados. A obra recebeu uma pintura que marca a face, cabelos e barba escuros, o corpo, o manto e as chagas de Cristo, essas em vermelho vivo, ressaltando a dramaticidade do tema. A pintura, realizada posteriormente, apresenta-se de forma descuidada, desvalorizando a obra de talha.

Fazendo parte do acervo da família, encontramos três crucifixos. O crucifixo nº 02 é o maior: a cruz mede 133 cm de altura e o seu braço menor, 90 cm, enquanto o Cristo mede 83 cm de altura e os braços abertos também medem 83 cm, de mão a mão na cruz. São, portanto, compridos em relação à proporção natural. As mãos são maiores do que a proporção real e traduzem a expressividade do tema, salientada também pela posição da cabeça levemente tombada para frente.

O crucifixo nº 03, também acervo da família, representa o Cristo em tamanho menor, a cruz mede 70 cm de altura, com o braço menor medindo 33 cm. O Cristo mede 35 cm de altura, ao passo que os braços medem 29 cm de mão a mão, na cruz. Essa medida menor deve-se à representação com os braços presos em grande inclinação. As mãos espalmadas, abertas na cruz, são representadas em tamanho equivalente a pouco menos da metade do braço, maiores até do que as do crucifixo nº 01. As pernas, com joelhos

flexionados e a cabeça pendida para a frente, levemente inclinada para a direita, enfim, toda a representação, transmitem a dramaticidade da crucificação.

O crucifixo nº 04 tem a representação do Cristo com a proporção dos membros mais próxima do real. A cruz mede 125 cm de altura e 64 cm no braço menor; e o Cristo tem 69 cm de altura, com os braços medindo 62 cm de mão a mão. O detalhe da face colocada exatamente no encontro dos dois braços da cruz mostra uma fisionomia serena, com traços individualizados e muito semelhantes às faces representadas nos outros Cristos.

Esses quatro crucifixos são exemplos de uma obra de talha em que a dramaticidade do tema afirma-se nos detalhes e na desproporção dos braços abertos, das mãos maiores do que a escala clássica exigiria, na representação simplificada e expressiva da anatomia e das chagas de Cristo, bem como na singularidade dos traços individualizados das faces.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de talha em madeira dos irmãos Antonio e Virgílio Lambert distingue-se por ser manifestação artística singular em Santa Teresa, Espírito Santo, local onde se fixaram imigrantes italianos;
A catalogação e a análise estilística dessa obra mostram a importância do resgate de uma criação artística que se identifica com toda a força religiosa da imigração italiana no Brasil.
Essas obras apresentam aspectos formais de grande expressividade, foram talhadas em madeira e pintadas, transmitem a religiosidade do imigrante italiano e refletem a necessidade da expressão artística popular.

Cemitério de Santa Isabel de Mucugê: uma arquitetura peculiar que visa preservar a memória dos entes queridos (BA).

Maria Elizia Borges

Professora Associada de História da Arte na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Pesquisadora do CNPq. Ministra aulas no Mestrado em Cultura Visual - FAV/ UFG e no Doutorado em História – FFCH/ UFG.

Uma análise iconográfica dos jazigos instalados no Cemitério de Santa Isabel (1855) situado na cidade de Mucugê, cravada na Chapada Diamantina, tombado pelo IPHAN em 1980. Uma das partes do cemitério contém túmulos instalados sobre pedras, construídos de tijolos, revestidos de reboco e caiados de branco seguindo um padrão muito singular, denominados pela população de "bizantino".

Cemitério brasileiro; arquitetura peculiar; século XIX.

An iconographic analyses of tombs of the Cemetery of Santa Isabel (1855), of the city of Mucugê, Bahia, in the depths of the Chapada Diamantina, registered as National Heritage by IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -, in 1980. The cemetery has tombs built up on the rocks, with bricks and stucco, painted in white, following a singular pattern of construction, named by the locals ""Byzantine style".

Brazilian cemeteries; exotic arquitecture; XIX Century.

A presente comunicação objetiva identificar aspectos das imagens visuais capturadas durante a pesquisa de campo, realizada no Cemitério de Santa Isabel, situado a noroeste da cidade de Mucugê, encravada na Chapada Diamantina, tombado pelo IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1980 (IPAC, 1980, v. IV, pp. 265- 266).

Historicamente, a cidade de Mucugê destacou-se por ser o berço do ciclo do diamante na região no início do século XIX. As Lavras Diamantíferas, segundo consta à história da região, foram descobertas pelo garimpeiro Cazuza do Prado, em 1844, quando passava pelo Rio Mucugê. A cidade está ainstalada numa baixada, contornada por grandes serras, grutas, abismos e rios, distando 458 km de Salvador. Esta vasta extensão territorial pertencia anteriormente ao Sargento-Mor Francisco da Rocha Medrado, poderoso senhor de terras e de escravos desde os tempos provinciais. Seus descendentes ainda têm grande poder político e econômico na região.

Em 1822, os exploradores Spix e Martius já citavam a Serra do Sincorá, situada nos vales dos rios Paraguaçu e Contas. A região é hoje denominada de "polígono das secas", e abrange os municípios de Andaraí, Barra da Estiva, Palmeiras, Piatã e Rio das Contas. Trata-se de uma topografia acidentada, que atravessa a Cordilheira da Chapada Diamantina e a Serra.

O município de Mucugê foi fundado oficialmente em 17 de maio 1847. Com o tempo, chegou a abrigar cerca de vinte e cinco mil pessoas originárias de Minas Gerais; de estrangeiros de origem árabe, judaica e francesa; e de centenas de escravos vindos da África. A prosperidade vivida na época fazia com que o Coronelismo local desfrutasse da arte e da moda européia, importando artigos de luxo como pianos, vestuários, porcelanas, enfim, objetos que ostentavam a riqueza proveniente do diamante.

Este crescimento urbano descontrolado causou também diversos problemas sociais, inclusive à ocorrência da epidemia de *Cólera Morbus,* e foi neste momento de grande mortalidade, que surgiu a necessidade da instalação do Cemitério de Santa Isabel em 1855, pela municipalidade.

O nome atual da cidade, oficializado em 1917, tem como origem uma fruta adocicada que cresce as margens dos rios da Chapada Diamantina – o mucugezeiro (apocynacae) – nome indígena. Foi chamada anteriormente de Santa Isabel do Paraguaçu, depois de São João do Paraguaçu. A cidade passou a ser Comarca através do Decreto Lei no. 512, de 19 de junho de 1943.

Na década de 1870, a exploração do diamante entrou em crise, e a população local voltou a dedicar-se a criação de gado, ao cultivo do café e cereais, a venda de escravos, uma forma de compensar a escassez da pedra preciosa (FUNCH, 1997, p. 114).

Anteriormente, os sepultamentos ocorriam no interior das igrejas de São João Batista e de Santa Isabel, ou nas proximidades, conforme o costume nacional. O enterramento no interior das igrejas contrariava a Carta Régia de 1801, promulgada pelo Imperador D. Pedro I, em 1828, que proibia os sepultamentos no solo das igrejas católicas e recomendava a construção de cemitérios extra-muros.

Na primeira metade do século XX, a região passou por uma decadência econômica, somada com a entrada do Movimento Revolucionário da Coluna Prestes em 1926, expulsa a seguir; que causou o êxodo populacional.

A economia local recuperou-se com a exploração dos campos de Sempre Viva, planta que tem cerca de 400 variações nos campos rupestres da região; com o agro negócio e com o turismo ecológico. Assim o Cemitério Santa Isabel tornou-se então um referencial turístico da cidade, dada a sua estrutura arquitetônica e sua paisagem privilegiada. Em 2007, o dado do recenseamento populacional fez uma estimativa de 14.131 habitantes no município.

Mucugê ainda conserva aspectos da cidade colonial, com suas ruas alongadas, casas de parede meia, janelas de madeira e telhados de duas águas. Alguns hábitos religiosos perduram como o ritual da Lamentação das Almas, que ocorre durante a quaresma;

homens e mulheres desfilam pelas ruas da cidade envoltos em lençóis brancos, seguem o percurso até o Cemitério Santa Isabel, e lá, entoam cantos fúnebres no ato de encomendar as almas do lugar.

A construção do Cemitério de Santa Isabel foi definida pela Câmara Municipal da então Santa Isabel do Paraguaçu em 1º. de outubro de 1855, em função da terrível epidemia de *Cólera Morbus* que assolava o Estado da Bahia, conforme citamos acima. O município criou uma comissão para definir o local ideal para se construir o cemitério público, que foi composta pelo médico Francisco de Paula Soares, pelo delegado e pelo vigário da cidade. Nesta escolha, fica claro a importância e a premência de se construir um cemitério secularizado. O lugar escolhido teria que ser "fora da cidade, longe de fontes d'áqua, em terrenos altos e arejados, onde os ventos não soprassem sobre a cidade", seguindo assim, as normas higienistas implantadas no século XIX.

O local indicado, segundo consta na Ata, foi perto da "biguinha", isto é, no sopé de uma das elevações da Serra do Sincorá. Pode-se visualizar o todo do cemitério pela estrada que passa em paralelo ao muro simples que limita a primeira parte do cemitério, abrigada num terreno de aluvião do Vale (MATTOS, 2008).

Na primeira parte estão instalados, de modo aleatório, os jazigos simples caiados de branco em formatos variados, e as covas rasas identificadas apenas pelas cruzes de madeira. Todas estas sepulturas estão entremeadas por um tipo vegetação denominada de Dracena, conhecida como Pau d'água. Não existe nenhum elemento que facilite a identificação dos túmulos.

Na segunda parte do cemitério, os jazigos estão sobre o terreno rochoso da encosta da Serra do Sincorá, alinhados horizontalmente, numerados sequencialmente, voltados para frente do cemitério, acompanhando a topografia da encosta da Serra (FIGURA 01). Estes patamares estão entremeados por valas repletas de vegetação nativa da região (flores do cerrado como os mandacarus, as sempre-vivas, os olhos de sogra, as samambaias).

Dentro desta visualidade espacial atípica – impacto do branco entre o verde e o cinza – evidenciam-se as distinções sociais daqueles que ali repousam em ambas as partes do cemitério. Num primeiro olhar, vê-se somente os jazigos instalados sobre as pedras. Eles são construídos de tijolos revestidos de reboco e caiados de branco, ornamentados com elementos arquitetônicos clássicos e medievais, designados pela população local de "bizantino". A origem dessa denominação é desconhecida, e é assim que o cemitério consta no processo de tombamento do IPHAN.

Esta parte do cemitério agrupa formas reconhecidas pela historiografia da arte, todavia de um modo muito peculiar, que nós faz remeter a valores estabelecidos pela arquitetura vernacular, que carrega no seu bojo certo ar genuíno. Possivelmente ele está em

Cemitério de Santa Isabel de Mucugê – Bahia



Versão de abobada de berço, Cemitério Santa Isabel.



conformidade com a religiosidade popular, e com ornatos facilmente reconhecidos pelos imigrantes que ali vieram em meados do século XIX. Cabe aqui, mediante a variação dos adornos levantados e de como estão inseridos nos jazigos, constatar a sua feição mediterrânea, e verificar a referência sacra no Cemitério Santa Isabel.

Há no topo de alguns jazigos, uma versão de *abóbada* que se emprega com freqüência dentro da arquitetura religiosa. As *abóbadas de berço* convergem para um pilar arrematado por um pequeno pináculo, que tem a função de telhado da base do monumento, local da instalação dos caixões (Figura 02). As *abóbadas em barrete de clérigo* também estão assentadas na base*,* bem como os diversos modelos de *pirâmides,* que são em maior número. Seriam estes túmulos/pirâmides de maçons mucugeenses? Sabe-se do vínculo desta instituição iniciática, filantrópica e educativa com a representação da cultura egípcia, e do emprego destes símbolos em seus túmulos. Havia então uma quantidade representativa de maçons na cidade?

Muitos jazigos da ala esquerda do cemitério utilizam a espessura do reboco para gravar em baixo-relevo: nas bases com formas geométricas; nas *colunas e pilastras* com flores estilizadas; nas versões de *arcos ogivais e romanos* com gregas geométricas e florais. O panorama geral do cemitério causa certo estranhamento ao espectador por agrupar certos elementos decorativos como os *coruchéus*, colocados na parte superior das construções sob a forma de pequenas pirâmides, e de pináculos, que remetem ao formato do pinheiro – árvore da vida.

As bases dos túmulos seriam as representações de uma outra variante de urna funerária? As colunas ou pilares que sustentam os arcos teriam a função de arrematar a urna ou de instalar um tipo de teto originário do mediterrâneo? Desde a instalação do cemitério os construtores optaram por este tipo de padrão estilístico?

A ala direita do cemitério concentra uma série de jazigos de porte mais simples. São pequenos cubos passíveis de guardar apenas uma urna funerária. Alguns possuem uma frontaria análoga a de uma igreja de frontão triangular, às vezes identificada pela cruz latina. Os construtores estariam aqui miniaturizando as fachadas das igrejas de São João Batista e de Santa Isabel?

O Cemitério Santa Isabel é desprovido de escultura funerária, e existem poucos relevos esculpidos nos moldes da figuração clássica. Há, todavia um modelo de jazigo coberto por *modilhões* – elementos da mísula em forma de S alongado – e que se reproduz até nos dias atuais no Cemitério de Igatu, ao lado da Capela de São Sebastião, distrito de Andaraí (FIGURA 03). Uma tentativa do lugarejo de tornar-se também referência através de seu cemitério. Caberia fazer uma pesquisa em outras cidades da região para saber se a tipologia é recorrente.

Jazigo coberto por modilhões,
Cemitério Santa Isabel.



Em que medida o conhecimento artístico e cultural dos dirigentes de Mucugê contribuiu para a consolidação dos jazigos de relevante interesse arquitetônico? Mesmo sem aprofundar esta questão, pode-se afirmar que a iniciativa da população local em encaminhar o processo de tombamento foi um avanço para cultura do Estado da Bahia, pois, existem poucos cemitérios tombados no país. Aqui, se preza pela originalidade do conjunto arquitetônico cemiterial.

Dada à relativa homogeneização visual dos jazigos instalados na encosta da Serra do Sincorá, teríamos como traçar uma linha cronologia dos monumentos? Pela numeração dos jazigos, percebe-se que o cemitério foi ocupado em função dos patamares da encosta da Serra do Sincorá, de baixo para cima, e algumas vezes construídos de forma geminada. Poderíamos também considerar os epitáfios, mas eles são escassos, e os mais antigos datam de 1909 e 1915. Caberia questionar as feições da ala direita e esquerda, e afirmar que os construtores atuais seguem o modelo já estabelecido pelos túmulos já existentes, por se tratar de um espaço reconhecido como patrimônio nacional.

Enfim, trata-se de um cemitério secularizado em pleno funcionamento. A especulação turística da região poderá considerar os cemitérios de Igatu e de Mucugê como “lugares de memória diferenciados”, pois, não seguem o padrão estético e topográfico implantado nos demais cemitérios do país.

Mausoléus dos Aviadores Militares, no Cemitério São João Batista: "Glória" e "Dever" na Iconografia do Herói

Tathyane Ferreira Höfke

Mestra em História e Crítica da Arte
PPGAV/EBA/UFRJ

Esta comunicação apresenta uma análise da produção escultórica de Celita Vaccani, tendo como estudo de caso os Mausoléus dos Aviadores Militares Mortos em Cumprimento do Dever, situados no Cemitério São João Batista, executado pela artista em 1940-44 e 1957. A partir de uma leitura da iconografia e dos elementos simbólicos e nacionalistas dos monumentos, constata-se o empenho da escultora, na exaltação do aviador, da Aeronáutica e da Pátria. O estudo tem sua fundamentação teórica nos ensinamentos de Ernest Cassirer. Considerando-se o monumento funerário um instrumento que o ser humano cria para marcar a morte observa-se que, através das suas diferentes magnitudes ficam sinalizados os valores humanos, sejam meramente sociais e econômicos ou valores individuais de bravura e heroísmo. Neste último caso, que consideramos para o estudo dos monumentos funerários, os postulados de Aristóteles, na Arte Poética, oferecem os subsídios teóricos que procuramos aplicar na análise do herói, no caso os aviadores mortos de forma trágica, enterrados no Mausoléu dos Aviadores, que buscamos analisar no contexto da obra de Celita Vaccani.

Celita Vaccani; Escultura; Arte Funerária.

This communication presents an analysis on the sculpture's production of Celita Vaccani, having as case study the Mausoleum of the Dead Military Aviators on Duty, situated in the Saint João Batista Cemetery, executed for the sculptor in 1940-44, 1957. From a reading of the iconography and from the symbolic and nationalistic elements of monuments, the persistence of the artist is evidenced in the exaltation of the aviator, the Aeronautics and the Native land. The study has its theoretical recital in the teachings of Ernest Cassirer. Considering the funerary monument an instrument that the human being creates to mark the death it is observed that, through its different magnitudes, the human values are signaled, whether they are mere social and economic or if they are individual values of bravery and heroism. In this last case, that we consider for the study of funerary monuments, the postulates of Aristotle, in the Poetical Art, offers the theoretical subsidies that we look for to apply in the analysis of the hero, in this case: the dead aviators in a tragic form that were buried in the Mausoleum of the Aviators, are what we search to analyze in the context of Celita Vaccani's work.

Celita Vaccani; Sculpture; Funerary Art.

Esta comunicação é um resumo da dissertação de mestrado[1], em História e Crítica da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ sob orientação da Prof. Dra. Angela Ancora da Luz, que apresenta uma apreciação da obra de Celita Vaccani, tendo como estudo de caso dois imponentes Mausoléus dos Aviadores Militares erigidos pela escultora, no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro. Estes monumentos repletos de símbolos foram construídos para abrigar os corpos dos aviadores, que tiveram

a sua morte ocorrida em cumprimento do dever. No entanto, as grandes personalidades da aviação brasileira também estão enterradas neste local.

Objetivamos, neste estudo, analisar os dois Mausoléus dos Aviadores Militares tomando como ponto nevrálgico equacionar uma abordagem simbólica das obras, a partir de uma leitura iconográfica, traçando um paralelo entre o aviador morto e o herói da tragédia grega.

A morte trágica do aviador, em acidente aéreo, é o pressuposto para ele estar enterrado junto aos grandes nomes da aviação brasileira. Então, a pergunta que se faz é: pode um monumento funerária dar a um aviador, até então anônimo, o *status* de herói?[2]

O embasamento teórico do nosso estudo se fez através dos estudos de Ernst Cassirer, em sua obra *Ensaios sobre o Homem*. Partimos da premissa, de que "não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião fazem parte deste universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana".[3] Desta forma, encaramos a arte funerária, o cemitério e os monumentos funerários como parte do universo de símbolos que representam o modo pelo qual o homem encara a própria morte.

Confrontamos, ainda, os postulados de Aristóteles, sobre a Tragédia Grega, aplicando os preceitos do filósofo ao aviador morto, de forma trágica, enterrado nos Mausoléus dos Aviadores. Para Aristóteles, a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, que tem por efeito obter a purgação das emoções, através da catarse, ou seja, o terror e a piedade. No entanto, para que exista a tragédia é preciso a figura do herói. A tragédia, segundo o filósofo, é a imitação de homens melhores que nós.[4]

Em nosso estudo analisamos os dois Mausoléus da FAB, no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro: 1) "I Mausoléu dos Aviadores Militares Mortos nos Cumprimento do Dever" (Cripta "A Glória pelo Dever"), realizado em 1940-1944 e 2) "II Mausoléu dos Aviadores Militares Mortos no Cumprimento do Dever" (Pantheon dos Aviadores - Do espaço para a glória), realizado de 1957 a 1959.

De acordo com o Regimento Interno dos Serviços da Aeronáutica, nestes Mausoléus são enterrados os militares que faleceram em acidente aeronáutico, em serviço, não importa a patente.

O Primeiro Mausoléu foi inaugurado em 28 de setembro de 1944, para abrigar os corpos dos aviadores militares mortos em serviço aéreo. A idealização da construção do mausoléu se deu em 1940, partiu da Diretoria de Aeronáutica do Exército[5]. O local escolhido fora a área em frente ao túmulo de Santos Dumont, na aléia principal do cemitério. Após a inauguração, restos mortais de oficiais aviadores, inclusive o de pioneiros da aviação

foram transladados para o Mausoléu e depositados na cripta. Nele, está enterrado o Patrono da Aeronáutica, o Brigadeiro Eduardo Gomes.

Após o bem sucedido Projeto do "I Mausoléu dos Aviadores Militares", Celita Vaccani foi escolhida pela Diretoria de Engenharia para executar o segundo monumento funerário da FAB, o "Pantheon dos Aviadores". Apesar dos dois mausoléus serem totalmente diferentes, em estilo, composição, iconografia, tipologia, em ambos, observa-se que, além de guardar os corpos, eles têm como *função* heroicizar os aviadores militares enterrados, se apropriando de elementos da tradição greco-romana, com a utilização de símbolos da Pátria e das Forças Armadas.

Os dois mausoléus são reinterpretações, em miniatura, de gigantescos monumentos do passado da humanidade, que podem ser entendidos como associações com o esplendor dessas civilizações, para assim obter uma legitimação implícita da ordem social corrente, em termos daqueles valores.

Portanto, os dois mausoléus são muito fiéis à Heráltica da Aeronáutica. E, assim, repletos de elementos simbólicos que se destacam dos demais símbolos funerários, mostrando a riqueza da diversidade simbólica inerente ao próprio homem, no seu anseio de se expressar.

Não que estes elementos simbólicos não estejam presentes em outras obras tumulares, mas eles aparecem de forma incomum, atrelados a elementos da aviação e da Pátria. Portanto, as obras são compostas por um referencial simbólico hermético, com elementos intimamente vinculados à Nação, que não é facilmente decifrado pelo público em geral, sua leitura é dirigida a um público iniciado. Por isso, percebemos o rigor e o cuidado em todos as nuances das referidas obras, de forma a transmitir em cada detalhe mensagens sobre a aviação e a Pátria.

Portanto, estes monumentos combinam elementos simbólicos, nacionalistas, de forma a exaltar o herói trágico. Em ambos, percebemos o enaltecimento do aviador morto, justamente, por esta morte ter ocorrido no exercício do seu dever à Pátria. As características do trágico são evidenciadas, pela identificação do herói, sua queda e pelo terror e piedade, que a própria tragédia nos suscita, que se pode resumir em nosso próprio horror à morte.

O "I Mausoléu e Cripta dos Aviadores"

O I Mausoléu e Cripta dos Aviadores é um monumento que transborda valores como poder, ordem e de grandeza, não apenas dos aviadores mortos, como da própria Força Aérea Brasileira. Na sua parte da frente, encontramos a inscrição: "A Glória pelo Dever". Com a imensa estátua da aviação, personificada por uma mulher jovem, segurando a

I Mausoléu e Cripta dos Aviadores
Celita Vaccani
Cemitério São João Batista
Foto: Tathyane F. Höfke
Fonte: Acervo pessoal de
Tathyane F.Höfke





Celita Vaccani e a estátua da Aviação
Fonte: Acervo familiar de Celita Vaccani

hélice de um avião da época. O modelo de hélice, no qual Celita Vaccani se inspirou é o de “passo variável”, bipar, com variação de ângulo longitudinal, muito utilizada em aviões da época. Ela está erguida sobre um grande pedestal redondo, vestindo uma túnica grega e um manto típico de reis e rainhas. Além da hélice, ela possui como atributos a touca e os óculos do uniforme dos aviadores militares, atributos que expressam formalmente a categoria profissional dos aviadores.

Grandiosa e harmoniosa, a escultura evoca valores clássicos. Ela apóia gentilmente suas mãos sobre a hélice de avião, trazendo a hélice e as mãos ao peito, como sinal de respeito e de adoração. O rosto tratado com leveza, de formato convencional, inspirado no modelo greco-romano, é simétrico, cuidadoso, não individual e levemente apático. Seu olhar se dirige para o infinito. A artista plasmou nela a distinção própria de poder da categoria dos oficiais da Aeronáutica. Entretanto, a expressão de poder que se percebe nesta escultura não anula a graciosidade e a delicadeza que ela inspira.

Atrás da estátua, temos o que, ao primeiro olhar, sinaliza um obelisco, mas se analisarmos com mais calma perceberemos que é a estilização de uma asa de avião, o que pudemos comprovar com informações de jornais da época. Esta asa, de enormes dimensões, busca a verticalidade, nos levando a olhar para o céu. Ela aponta o céu como o destino daqueles aviadores, transformando o mausoléu num grande avião, que ruma ao desconhecido. Como se todos os aviadores enterrados estivessem dentro de uma aeronave, num vôo coletivo. Não podemos esquecer que a asa é o elemento principal na representação da conquista do espaço, sendo o mais expressivo símbolo da aviação. A composição da asa é formada por dois relevos laterais, um de cada lado, que representam a morte dos aviadores e a porta de entrada da cripta. O bloco central é envolvido por três degraus.

O relevo do lado esquerdo traz a figura de cinco aviões voando num céu cheio de nuvens. Todos os aviões têm nas asas o “Cocar da Aviação Militar”, elemento utilizado para distinguir as aeronaves da Aviação Militar, desde 1934, que é o desenho de uma estrela de cinco pontas com um círculo no meio.

Neste relevo, os elementos escultóricos se organizam como uma esquadrilha, composta por cinco aviões sem hélices, entretanto, sem estarem organizados em vôo de formação. Esta esquadrilha se dirige para o solo, conseqüentemente, à morte, em contraposição ao relevo do lado direito que representa um aviador, sem sua nave, mas sendo levado aos céus. Sendo assim, o conjunto de relevos do monumento, mostra o aviador antes e depois da morte.

O relevo do lado direito mostra um aviador morto sendo levado aos céus por um anjo. O piloto está vestido com o uniforme que os as aviadores usaram na 2º Guerra Mundial: com jaqueta, óculos, touca e até sapatos, tem a cabeça levemente caída para o lado direito. O aviador é conduzido ao céu por um anjo, que segura firmemente o aviador com

as duas mãos. O anjo hierático, longilíneo, segura com as duas mãos o tórax do aviador, representando uma proteção divina, uma direção de vitória àquele aviador morto.

O anjo aparece nu, vestindo apenas a touca e com os óculos dos aviadores apoiados na cabeça. Suas asas são as de um avião, o que poderia nos remeter ao próprio Ícaro, representado numa versão atualizada pela época. Os pés apontam para baixo, indicando que ele está em movimento de subida. A nudez representa inocência, liberdade, verdade e, freqüentemente, divindade. No caso em questão, a nudez parece evidenciar o caráter divino daquele anjo que conduz o aviador, bem como apresentar o anjo da forma mais laica possível, na tentativa de distanciar-se do anjo cristão, sem perder de vista o caráter de divindade, pureza e mensagem de transcendência que o relevo pretende transmitir.

Este mausoléu é uma obra que abarca uma coletividade, qual seja, de aviadores da Força Aérea Brasileira considerados heróis pelo nosso país. Os aspectos que se pretende ressaltar devem ser os mais laicos possíveis, de forma a abranger pessoas de diferentes credos religiosos, exaltando e enaltecendo elementos da aviação, da pátria. O relevo almeja, ainda, representar a transcendência dos que ali estão enterrados. Por este mesmo motivo, as asas do anjo são as de um avião. Aspira ainda, exaltar a glória que é voar, os valores da Pátria e o heroísmo dos aviadores.

Apesar da grandiosidade do monumento do lado de fora, acreditamos que propositalmente o espectador não tem a idéia da quantidade de corpos que a cripta abriga. Com isso, acreditamos que o mausoléu foi concebido visando atender a diversos aspectos: exaltar a grandiosidade da Pátria e da Aeronáutica, amenizar ao espectador que passa o total de seus mortos da FAB, acolher os familiares dos mortos passando para os mesmos uma mensagem de transcendência e heroicizar seus aviadores.

O “II Mausoléu: Pantheon dos Aviadores”

A convite da Diretoria de Engenharia da Aeronáutica, Celita Vaccani executa o “II Mausoléu dos Aviadores Militares Mortos em Cumprimento do Dever”, chamado de “Pantheon dos Aviadores”. Acompanhando as tendências da época, o Pantheon é no estilo *art decó.* Todo em granito bruto rosa, misturando os princípios do cubismo com elementos clássicos, grandiosidade, equilíbrio, simetria e harmonia. De volumetria densa, com traços sintéticos, estilizados e geométricos, este Mausoléu composto de formas trapezoidais.

Ao contrário, as esculturas projetadas, descoladas, avançam sobre o espaço exterior. Repetidamente, em círculos espiralados direcionados em diagonal, conduzem o olhar a um movimento helicoidal que aponta o infinito.
A portada aprofunda-se, adentra o bloco geométrico numa transposição difícil, assim como não é fácil para os que estão no limar externo superar esta polaridade do espaço

misterioso e irreversível que abriga o interior do edifício. E a arquitetura propõe esta questão de forma exemplar, onde os volumes conjugam sombras direcionadas para dentro, e onde a luz parece temer adentrar. Superfície de textura granulosa, sobre a qual nada do mundo exterior se projeta.

Acima da porta principal, há um relevo em granito, com o "Gládio Alado", símbolo da Força Aérea Brasileira, acima o nome do Mausoléu "Pantheon dos Aviadores" e abaixo, do Gládio Alado, a inscrição "Do espaço para a Glória".

A fachada do "Pantheon dos Aviadores" é composta por dois relevos que simbolizam a aviação, desde a sua origem lendária e mitológica até a realidade do século XX. Assim, interpretando plasticamente a evolução que se tem processado na conquista do espaço pelo homem, do céu, os dois relevos representam: o "Vôo de Ícaro", que significa o voar como um mito e um transporte supersônico, que significa a conquista do espaço feita pelo homem. O monumento é um conjunto, de linhas simples e harmoniosas, dentro do equilíbrio e do gosto da época.

Relevo da esquerda: "O Vôo de Ícaro", apresenta um homem com asas, que vai de encontro ao sol. A composição nos remete à lenda de Ícaro. Na mitologia grega, Ícaro[6] ficou famoso pela sua morte por cair dentro do Egeu quando a cera que unia as penas de suas asas artificiais derreteu.

Esta lenda alcança uma função didática e pretende transmitir a mensagem de que na conquista do espaço não podemos esquecer da prudência que Dédalo, que pediu para Ícaro não voar muito acima da superfície do mar, mas também não podemos nunca perder a esperança de alcançar as estrelas, que atraiu Ícaro para as alturas.

O relevo simboliza a a grande conquista do espaço, feita pelo homem, em meados do século XX. Um foguete supersônico estilizado se dirige ao Cruzeiro do Sul, constelação-primeira incrustada no Pavilhão Nacional, elo indissolúvel do Comando da Aeronáutica com os desígnios da Nação Brasileira. Este conjunto de estrelas, que rememoram as estrelas do Brasão do Brasil, retrata o céu da Pátria, afirmando que o Brasil se dirige ao futuro e associando os símbolos da Pátria à noção de progresso e de modernidade.

Nos dois relevos as figuras são envolvidas por espirais, que representam o Cosmos, o universo. A espiral sugere a ascensão, a energia rotativa que conduz ao cosmos. Ao assimilar este impulso a uma forma circular representa o tempo, a nossa passagem pela terra, o nascimento e da morte. Os elementos que compõem o conjunto foram minuciosamente elaborados, de forma a se integrarem em harmonia, sem tirar perder de vista a função do monumento. Toda a iconografia foi pensada de forma a impactar, confortar e acolher a quem visita e a heroicizar, engrandecer e enaltecer a quem está enterrado.



Pantheon dos Aviadores Militares
Celita Vaccani
Cemitério São João Batista
Foto: Tathyane Höfke

Conclusão

Enfim, a arte funerária nos permite refletir como a apesar da morte ser um fato biológico que iguala todos os seres humanos, o homem através do marco funerário e símbolos agregados, marca a sua morte e se distingue dos demais. Percebemos que a grandiosidade da obra funerária está diretamente ligada à importância dada a uma determinada pessoa, em uma sociedade. E, o porquê das escolhas dos elementos simbólicos, pois cada um tem um recado silencioso que se pretende transmitir. Desta forma, a análise das obras e de seus símbolos oferece um entendimento de padrões, interesses, anseios de um indivíduo, uma família ou uma determinada classe.

Vislumbramos na arte funerária, a necessidade do homem de marcar a sua existência. Como diz Ernest Cassirer, este esforço constante que o homem tem de se expressar a sua vida. E, da necessidade do monumento funerário, e de todos os ritos fúnebres, para o ser humano lidar não apenas com a perda do ente querido, mas também com o que aquele momento lhe segreda, que é o seu próprio destino.

Após a análise dos Mausoléus dos Aviadores, pudemos o esforço da escultora em exaltar a glória que é morrer servindo à Pátria e glorificar estes aviadores. Com isso, muitas vezes, militares anônimos, desconhecidos, sem patentes, que inesperadamente, sofrem

acidentes aéreos, passam a ocupar um lugar no "olimpo" dos heróis da Pátria, um espaço nobre, no cemitério mais valorizado da elite carioca no período. E, ainda, serem enterrados, lado a lado, com figuras lendárias da aviação. A morte os glorifica e iguala os heróis num monumento funerário.

Com isso, percebemos que as figuras ilustres da aviação brasileira, também, passam por situação semelhante na sua morte. Esta, mesmo que não tenha sido trágica, traz no âmago do marco funerário o reconhecimento, que as condecorações tentam dar em vida. A personalidade "deixa a vida para entrar para a história", como diz o chavão, e a partir da morte tem seu status de herói.

De acordo o historiador José Murilo de Carvalho, o*s heróis são símbolos de poderosos, encarnações de idéias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva.*[7] A figura do herói sempre esteve no imaginário das civilizações, representando valores, princípios e idéias a serem transmitidos. Algumas vezes, este herói realmente existiu, em outras é uma imagem idealizada do ser humano.

Esperamos contribuir com este estudo nas mudanças dos paradigmas da História da Arte e na compreensão do cemitério como importante campo de estudo, a ser pesquisado e explorado e que traz na calada de seus túmulos um silencioso discurso a ser eternizado.

---

[1] HÖFKE, Tathyane Ferreira. *As motivações temáticas de Celita Vaccani nos Mausoléus Militares: "Glória" e "Dever" na iconografia do Herói.* Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2008. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais).

[2] Apesar de instigante, o propósito de nosso estudo, não será o de analisar o papel do herói no contexto da história do Brasil, tampouco, refletir sobre a relação deste aviador militar na conjuntura política. Pretendemos aprofundar o assunto em próximos estudos.

[3] CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução: Tomás Rosa Bueno, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 48.

[4] ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho, 17ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 258.

[5] Cabe ressaltar que o Ministério da Aeronáutica, com suas diretorias, só surgiu no ano de 1941, antes disto, a Aeronáutica era dividida em Aeronáutica do Exército e Aviação Naval.

[6] Ícaro era filho de Dédalo. Um dos maiores feitos de Dédalo foi um labirinto para aprisionar o Minotauro. Por ter ajudado Ariadne, a filha de Minos a fugir com Teseu, Dédalo provocou a ira do rei que, como punição, ordenou que Dédalo e seu filho fossem jogados no labirinto. Dédalo projetou asas, juntando penas de aves de vários tamanhos, amarrando-as com fios e fixando-as com cera, para que não se descolassem e equipou seu filho e o ensinou a voar. Então, antes do vôo final, advertiu seu filho de que deveria voar numa altura média, nem tão próximo ao Sol, para que o calor não derretesse a cera que colava as penas, nem tão baixo, para que o mar não pudesse molhá-las. Ícaro deslumbrou-se com a bela imagem do Sol e, sentindo-se atraído, voou em sua direção esquecendo-se das orientações de seu pai, talvez inebriado pela sensação de liberdade e poder. A cera de suas asas começou rapidamente a derreter e logo caiu no mar.

[7] CARVALHO, José Murilo de, *1939 – A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.55.

Imagens sacras no sul da América Portuguesa: relações e questionamentos sobre a imaginária religiosa do Continente de São Pedro

João Dalla Rosa Júnior

Graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e
aluno do curso de especialização latu sensu de Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto

Na religiosidade cristã do período colonial, a imaginária sacra exerceu um papel fundamental nas práticas de devoção. Este traço característico acompanhou todo o processo de colonização da América Portuguesa, chegando ao sul da colônia: o Continente de São Pedro. Entretanto, atualmente, estas imagens se apresentam descontextualizadas, estando somente sob olhares devotos. Com isto, há a necessidade de busca de um novo olhar sobre elas, destacando as questões históricas e historiográficas que emergem deste patrimônio singular.

Arte colonial; Imaginária religiosa; Continente de São Pedro.

Religious images played a fundamental role in devotional practices in the Christian religious tradition of the colonial period. This trait persisted during the whole process of colonization in Portuguese America reaching the southern parts of the colony: the Continente de São Pedro. Nevertheless at present these images find themselves decontextualized and submitted merely to the eyes of the devotees. Thus it became necessary to pursue a new perspective for them, one that emphasizes historical and historiographical issues that emerge from this singular artistic heritage.

Colonial art; religious imagery; Continente de São Pedro.

As imagens religiosas coloniais brasileiras, que encontramos hoje em igrejas ou museus, foram fruto de um período em que a idéia de Brasil ainda não existia. Parte do território atual do país era uma colônia de Portugal e, portanto, estava vinculado àquela Metrópole em todos os aspectos: econômicos, sociais, políticos e culturais. Com isto, o primeiro passo ao estudar as imagens devocionais produzidas na América Portuguesa é compreender que a imaginária religiosa advém da colonização e que chega, principalmente, através da cultura portuguesa da época.

Esta cultura pressupõe o papel fundamental da Igreja Católica, uma vez que, na Época Moderna, a religiosidade cristã era a dominante. No período de Reforma e Contra-Reforma, foram contestados os dogmas e as práticas da Igreja Católica. Nesta atmosfera de dúvida, o clero percebeu a necessidade de reformular a abordagem dos temas cristãos frente às disputas de doutrinas e poder. Assim, por de trás da expansão de novos territórios da Coroa Portuguesa, também estava o desejo de ampliação do número de fiéis cristãos, já que a Colônia se apresentava com um terreno fértil para as expectativas.

As imagens religiosas percorreram os territórios da América Portuguesa e, como obras artísticas, caracterizaram

um sistema de produção específico. Artífices, mestres e demais envolvidos nas oficinas produziram a partir das encomendas, seguindo modelos e padrões de diversas procedências. Entretanto, na produção destas imagens, além do fazer técnico e artístico, estavam em jogo também valores religiosos.

Ao abordar o programa político e social da Igreja no século XVII, Argan afirma que neste período, a arte passou a se colocou como um instrumento para o novo tipo de vida religiosa, cuja base era a devoção. "A devoção, por sua vez, é a redução da vida religiosa à práxis: o devoto não pede a demonstração das verdades supremas, mas apenas elege um certo modo de comportamento."[1] Para tanto, as imagens devocionais não vão suscitar a historicidade da figura representada, mas vão tender ao realismo e, principalmente, a um naturalismo, cujo objetivo é mostrar que a virtude heróica, ou seja, tornar-se santo, pode ser tangível a qualquer pessoa que cumpra e viva os deveres sociais com uma alma devota.[2] Deste modo, é possível perceber que a arte deste período tinha como um de seus objetivos a persuasão. A ela era atribuída a função de persuadir através das reações que causaria nos fiéis. Ou seja, havia uma relação entre a imagem e o público que se baseava na devoção que a primeira deveria despertar e no comportamento que o último deveria adotar. Esta relação, para Argan, compõe um "processo ou método de persuasão"[3], no qual está em jogo também uma técnica do público de "deixar-se persuadir"[4].

Na busca de conceitos que se fundamentem no campo da Retórica, lançar mão das categorias que o professor Hansen explora e divulga em seus trabalhos parece ser o mais apropriado. Estas categorias são formadas por conceitos que se relacionam mais diretamente aos modos de olhar do período colonial. Como expressões dos séculos XVII e XVIII, elas denotam os juízos e a maneira de construção de uma representação e do pensar, tanto do artífice quanto do público. Portanto, adota-se o decoro, que, de um modo geral, se refere à "conveniência da representação aos assuntos, às pessoas e às ocasiões"[5]; o engenho como uma faculdade que funde a dialética (entendida como análise ou divisão da invenção e disposição, isto é, dos tópicos e da seqüência das partes do discurso) e a retórica (entendida restritivamente como conjunto dos ornatos ou figuras de elocução, isto é, a maneira de ornar o discurso)[6]; e a agudeza como "sutileza" e "objeto da faculdade do engenho"[7]. Assim, o artista engenhoso segue o decoro para determinada representação, no caso, a imagem, produzindo um objeto agudo que cumpra com a sua função persuasiva. "(..)O entendimento que se estabelece não é sobre a qualidade do objeto, mas sobre o processo ou método de persuasão (..)"[8].

As imagens religiosas produzidas ao longo do período colonial da América Portuguesa foram concebidas a partir deste preceito retórico da persuasão. Dessa forma, conceberam também olhares devotos que dificilmente se distanciam das práticas religiosas. Entretanto, sob a categoria de obra de arte, a imaginária pode receber outra abordagem que a aproxime do contexto histórico, considerando-a um documento. Tal perspectiva

pode ser observada em trabalhos que remetem à imaginária religiosa colonial de regiões mais tradicionais da América Portuguesa. Entretanto, das imagens coloniais do antigo Continente de São Pedro que chegaram até nós pouco, ou quase nada, tem sido estudado.

As capitanias do sul da América Portuguesa nasceram das investidas que a metrópole executou na tentativa de abarcar todas as possibilidades de exploração dos recursos lucrativos que o Novo Mundo proporcionava. As fronteiras que demarcavam os limites territoriais abalaram-se; as linhas de divisão se movimentaram no mesmo fluxo daqueles que as atravessavam.

> "[...] o espaço fronteiriço colonial deve ser compreendido como uma fronteira em movimento, com intensa circulação de homens e mercadorias, em um contexto demográfico heterogêneo e numa conjuntura de instabilidade política."[9]

Isto é, para se compreender a história do Rio Grande do Sul deve-se levar em consideração que o espaço por ele ocupado hoje nasceu de uma fronteira, que se movimentou de acordo com as negociações e interesses das Coroas envolvidas.

Basicamente, o Continente de São Pedro se apresentou como um possível território para a colonização a partir de 1680 com a fundação da Colônia de Sacramento. Até então, os interesses da Coroa Portuguesa se concentravam em outros pólos. Entretanto, a partir dos anos 1700, a região passou a ser uma fonte para o abastecimento do mercado interno que o descobrimento e a exploração das Minas demandavam. Com isto, rotas foram traçadas e o povoamento do Continente se estabeleceu a partir de pequenos núcleos populacionais. Estes, com o tempo, formaram freguesias e, dentre elas, estavam Rio Grande, Viamão e Rio Pardo, atualmente cidades onde se encontra a maior parte dos remanescentes da produção cultural colonial da região.

As igrejas destas cidades estão localizadas, geralmente, nos seus centros históricos. Muitas vezes, junto a elas encontramos alguns museus ou mesmo capelas que assumem o papel museológico, onde se expõe o acervo que, por diversos fatores, não pode ser apresentado no seu local de origem. Temos os casos de Rio Pardo, onde a maior parte da imaginária colonial está na Capela de São Francisco de Assis, que em uma das suas sacristias compreende o espaço do Museu de Arte Sacra, e Rio Grande, onde ao fundo da Catedral de São Pedro, há a capela da Ordem Terceira de São Francisco, hoje Museu Sacro.

Na cidade de Viamão, grande Porto Alegre, o único patrimônio que remete ao período colonial pelo qual a região passou é a igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição. Nela está localizada boa parte do pequeno acervo do antigo Continente de São Pedro.

Em um total de quatorze imagens, o conjunto da igreja apresenta uma diversidade de representações. Entretanto, estas imagens se encontram em péssimas condições de conservação, já que são estas, entre todas, as que mais demonstram terem sofrido com a ação do tempo. Em menor intensidade, o mesmo ocorre nas outras instituições do estado. Na capela-museu de Rio Pardo, está a maior parte das imagens da cidade e da antiga capitania, porém o local não apresenta nenhuma infra-estrutura de preservação do patrimônio. Condicionadas em vitrines, ficam a mercê das oscilações de calor, pois não há climatização. Fora delas, estão sujeitas à umidade, ataques de insetos e à luminosidade excessiva. Ao contrário, em Rio Grande, tanto na igreja quanto no museu, observa-se a preocupação com a preservação dos bens, que resulta em uma prática museográfica coerente com as condições de estrutura e acervo, embora haja alguns lapsos nos critérios expositivos, já que ao lado de imagens coloniais, são colocadas imagens de *papier mâché*.

No redirecionamento desta questão de valor das imagens, pode-se perceber que os números são muito menores que, quando comparados, aos de outras regiões da antiga América Portuguesa. São diversos os fatores que influenciavam na produção artística colonial. A ascensão econômica e a proximidade de um centro religioso favoreciam e exigiam que um determinado local pudesse produzir e adquirir mais objetos. O Continente de São Pedro teve sua colonização muito tardia e de uma forma distinta do restante da colônia. Assim, entende-se que o patrimônio, em número, não possa alcançar o de uma capitania como a do Rio de Janeiro, uma vez que os interesses para o desenvolvimento da região, bem como o tempo, foram diferentes dos aplicados ao Continente.

No entanto, no que tange a qualidade dos acervos, a discussão se torna um pouco mais complexa. Primeiramente, cabe salientar que o patrimônio que o sul da América Portuguesa nos legou, atualmente, se apresenta sob formas alteradas daquelas originais. Foram muitas as intervenções que modificaram as características formais do patrimônio colonial, o que faz com que ele pareça descaracterizado para alguns ou mesmo, que não exista para outros. Outra justificativa está na dificuldade de aprofundamento dos estudos. Da mesma forma que as características foram modificadas, documentos, imagens e atributos foram se perdendo ao longo do tempo e, assim, as peças do quebra-cabeça se tornaram extremamente escassas, fazendo com que seja muito trabalhoso pesquisar e mais fácil inventar a história.

Entre as imagens coloniais que formam o acervo do antigo Continente de São Pedro têm-se exemplares de diversos tipos de escultura. Há imagens de pequenas proporções que habitam ou habitavam oratórios, imagens de talha inteira de proporções médias ou mesmo esculturas em tamanho natural que estão representadas de corpo inteiro ou de acordo com o sistema de roca, no qual somente são entalhadas as partes da figura que são visíveis, sendo o resto uma estrutura de madeira que fica coberta pelas vestes da imagem. Com isto, percebemos que o conjunto de imagens da região é heterogêneo, pois

nele há modelos de diversas técnicas de fatura. Isto sugere que para a produção delas os conhecimentos dos artífices estavam de acordo com as principais técnicas utilizadas nas outras partes da América Portuguesa, já que essa variedade pode ser encontrada em locais onde houve condições econômicas e culturais que proporcionassem uma produção imaginária variada. Outra constatação é que a heterogeneidade indica que as diferentes imagens eram usadas para fins diferentes e que ocupavam lugares distintos nos espaços residenciais e religiosos. Assim, as imagens maiores provavelmente se localizavam em camarins de retábulos, sendo, muitas vezes, oragos de uma determinada irmandade e usadas em procissões ou festas, enquanto as menores poderiam ser de uso pessoal ou doméstico.

Uma outra característica que se apresenta quando se analisa o conjunto remanescente da imaginária do Continente de São Pedro é o grande número de representações de invocações da Virgem e de Jesus Cristo. Praticamente, 90% das imagens de grande porte representam uma destas duas devoções. Destacam-se, entre elas, as imagens de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora das Dores e as esculturas de Cristo Morto, entre as quais, algumas se diferenciam do conjunto por apresentarem articulação no ombro, podendo assim, representar também o Cristo Crucificado.

Esta informação implica uma relação iconográfica entre as devoções. Sabe-se que Nossa Senhora das Dores se refere às dores que Maria sentiu durante a convivência com seu filho e que, geralmente são representadas em sete: profecia de Simeão ou circuncisão; fuga para o Egito; perda do menino Jesus no templo entre os doutores; o porte da Cruz; a crucificação; o descimento da cruz e o sepultamento[10]. As quatro últimas dores aludem à morte de Cristo e, por isso, comumente, se encontra uma representação de Nossa Senhora das Dores nas igrejas onde há uma imagem de Cristo representado em algumas destas passagens.

Cabe ressaltar aqui, que há um pequeno engano iconográfico que envolve geralmente as invocações de Nossa Senhora das Dores. Para simbolizar as sete dores, Maria tem em seu peito um coração com sete punhais cravados. Em algumas representações que levam este nome, como é o caso da imagem de Viamão, não se encontra nenhum dos atributos mencionados. Simplesmente há uma espada colocada sobre seu peito, atributo que também é representado no cartucho do retábulo onde ela está localizada. Isto quer dizer que, não se trata, então, das sete dores que Maria passou, mas, sim, unicamente da maior dor: a solidão de perder o filho[11]. Por isso, a invocação mais coerente com este tipo de representação seria a de Nossa Senhora da Soledade. De origem espanhola, ela indica, como o próprio nome sugere, o estado em que a Virgem permaneceu após a morte de Cristo.

A prática de atribuições de nomes errôneos às imagens não se concentra somente em Viamão. Na capela de São Francisco de Assis de Rio Pardo, onde também funciona o

Museu de Arte Sacra, podemos encontrar uma série de pequenas imagens que estão identificadas, em sua maioria, com nomes que, sob um olhar mais apurado, se revelam destoantes da iconografia que seus atributos e formas propõem.

Permanecendo ainda sob o contexto de Rio Pardo, encontramos nesta mesma capela um conjunto de grandes imagens em madeira representando Cristo na *Via Crucis*. São sete esculturas em tamanho real que apresentam alguns passos de Jesus até a sua morte. A última imagem que encerra o conjunto é um Cristo Morto, que como já foi mencionado, tem seu braço articulado, podendo representar também a crucificação. Estas imagens, para Etzel, seriam provenientes da Bahia[12]. O mesmo é reforçado pelas narrativas dos mediadores do museu: as imagens teriam partido da Bahia de todos os Santos com destino a Rio Pardo de Minas Gerais, mas, por engano, chegaram à cidade de mesmo nome no Continente de São Pedro.

Esta mesma afirmação de importação de imagens para a igreja de Rio Pardo, Etzel expande para Viamão. Segundo ele, o Sul da América Portuguesa não gerou "uma indústria de imagens, como aconteceu na teocracia missioneira"[13]. Ele expõe, com seus relatos, diversos casos em que justifica a proveniência das imagens de outras capitanias da colônia. Eu, mesmo, em um estudo sobre as imagens das invocações da Virgem da igreja de Viamão presencie diversos historiadores da arte e restauradores que atestaram que das quatro imagens que eu apresentava, uma com certeza era da Bahia e, as outras três, mineiras. Com isto, percebe-se que alguns indícios que Etzel aponta acerca da imaginária do Continente fazem sentido quando as imagens são analisadas a partir de suas características específicas.

No entanto, para ampliar a todo o acervo de imaginária sacra do antigo Continente de São Pedro o atestado de remanescente desta prática de importação das imagens de outras capitanias para a região sul da colônia, é necessário que se argumente a partir de outros documentos e da construção de outras redes de relações. Mas, embora o Continente tenha tido uma colonização singular e tardia, apresenta um conjunto de imaginária que segue o decoro das representações coloniais das outras partes da América Portuguesa. Assim, mesmo com a embrionária possibilidade de afirmação, uma questão já se impõe com as idéias apresentadas até agora: desta região de fronteira em movimento poderia resultar uma cultura de fronteira ou representar uma fronteira da cultura colonial da América Portuguesa?

---

[1] ARGAN, G. C.. A Europa das capitais. In: *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o Barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 58.
[2] Idem, p. 59.
[3] Idem. A "retórica" e a arte barroca. In: *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o Barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 38.

[4] Idem.
[5] Esta referência diz respeito a uma apostila que os professores João Adolfo Hansen e Antônio Alcir Bernárdez Pécora elaboram e que foi distribuída pelo primeiro em sua aula no curso de especialização *lato sensu* em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto em 2006, p. 4.
[6] Idem, p. 7.
[7] Idem, p. 1.
[8] ARGAN, G. C. Ibidem, p. 38.
[9] KÜHN, Fábio. *Breve História do Rio Grande do Sul***.** Porto alegre: Leitura XXI, 2007, p. 24.
[10] RÉAU, Louis. La Vierge. In.: **Iconographie de l'art chrétien**. Tomo 2, v. 2. Paris: Press Universitaire de France, 1957. p. 108.
[11] Idem.
[12] ETZEL, Eduardo. **Arte Sacra:** Berço da Arte Brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1986, p. 134.
[13] Idem, p. 129.

Algumas questões sobre a representação do negro na arte brasileira nos anos de 1920

Maraliz de Castro Vieira Christo

UFJF-CBHA

A partir da tela de Armando Vianna, *Limpando metais*, datada de 1923, pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio, situado em Juiz de Fora (MG), problematiza-se a construção da história da arte brasileira, principalmente por excluir parte significativa da arte produzida no início do século XX; fora dos padrões modernos. A tela apresenta uma empregada doméstica negra polindo pratas e cristais. Entretanto, seu autor foge às representações costumeiras, que privilegiam o ato do trabalho, permitindo ver uma jovem triste, absorta em pensamentos, distraída quanto aos afazeres. Extrapolando questões locais, diálogo ainda mais forte é possível travar com a tela de Edouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, de 1882, universalizando-se a solidão, gritante em ambos os quadros. A data e o personagem da tela de Armando Vianna levam-nos de encontro à obra de Tarsila do Amaral, *A negra*, também de 1923. Monumental e moderna, reduzindo a mulher negra a um arquétipo, a tela de Tarsila é vista como ruptura absoluta, obscurecendo outros caminhos que, à época, eram também possíveis.

Armando Vianna - Representação de negros - Museu Mariano Procópio.

A partir de la toile d'Armando Vianna, " En nettoyant de l'argenterie", datée de 1923, appartenant à la collection du Musée Mariano Procópio, situé à Juiz de Fora (MG),on analyse la construction de l'histoire de l'art brésilienne, l'exclusion qu'elle fait d' une partie significative de l'art produit au début du XXe siècle, considéré comme étant à l'écart des modèles modernes.

La toile présente une domestique noire en train de polir de l'argenterie et des cristaux.Cependant l'auteur fuit aux représentations habituels qui privilégient l'acte de travailler en montrant une jeune fille triste, absorbée par ses pensées,distrraite par rapport à ses obligations. Tout en extrapolant des questions locales, il est possibe d'établir un dialogue encore plus fort avec la toile d' Edouard Manet, "Un bar aux Folies-Bergères, de 1822, qui universalise la solitude, évidente dans les deux tableaux.

La date et le personnage de la toile d'Armand Vianna nous conduisent à l'oeuvre de Tarsila do Amaral, "La femme noire", datée également de 1923. Monumentale et moderne ,en réduisant la femme noire à un archétype, la toile de Tarsila est vue comme une rupture absolue en assombrissant d'autres chemins qui étaient possibles à cette époque-là.

Armando Vianna- Représentations des nègres- Musée Mariano Procópio

Em pesquisa sobre o acervo do Museu Mariano Procópio uma obra chama a nossa atenção, a tela de Armando Vianna (1897-1992), *Limpando metais*, datada de 1923[1], onde uma empregada doméstica negra pule pratas e cristais, com o olhar distante.



Armando Vianna. Limpando metais, 1923. Óleo sobre tela, 99 x 81 cm., Museu Mariano Procópio.

Seu autor seguiu uma carreira normal para um jovem simples do Rio de Janeiro: aos treze anos começou a trabalhar na oficina de pintura do pai, pintando placas, carrocinhas e charretes; cursou o Liceu de Artes e Ofício, o curso livre da Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Rodolpho Amoêdo e Rodolpho Chambelland; em 1921 iniciou sua participação no Salão Nacional de Belas Artes, conquistando o prêmio viagem, em 1926, com a tela *Primavera em flor*, exposta há muito tempo na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea, do Museu Nacional de Belas Artes. Sobreviveu de seu trabalho artístico pintando flores, paisagens, nus femininos, telas históricas e religiosas, falecendo em 1992, aos 95 anos[2].

Armando Vianna pintou *Limpando metais* exclusivamente para concorrer a premiação do Salão Nacional de Belas Artes, conseguindo a *Medalha de Prata*. Embora neto de escrava alforriada, Vianna parece não ter produzido outros quadros com personagens negros.

Aparentemente, o quadro e a carreira de seu autor não apresentam grandes apelos para manterem-se como foco de interesse historiográfico, entretanto *Limpando metais* possui o poder de nos interrogar sobre as representações da mulher negra em sua época.

1. Representações do negro pós-abolição:

Imagens de negros povoaram as obras dos viajantes, assim como dos fotógrafos do século XIX, sendo raras as representações em pinturas a óleo. Nas primeiras décadas após a abolição, encontramos artistas que apresentaram mulheres negras em seus quadros. É difícil, entretanto, ter-se uma visão mais clara de seu significado, na ausência de um maior inventário sobre o tema. As obras que se destacam pertencem a acervos públicos, tornando-se mais conhecidas; são elas: *Engenho de mandioca* (1892)[3], e *Redenção de Cã* (1895)[4] de Modesto Brocos[5]; *Mulata quitandeira*, de Antonio Ferrigno (c. 1893–1903)[6]; *Mãe Negra*, de Lucílio de Albuquerque (1912)[7] e *Tarefa pesada*, de Gustavo Dall'Ara (1913)[8].

Além da temática, essas obras possuem em comum o fato de terem, em sua maioria, participado dos Salões da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), sido premiadas e adquiridas pelo governo. O espaço oficial do mundo das artes no Brasil abria-se, portanto, para imagens sentimentais sobre a situação da mulher negra.

Nenhum dos artistas citados dedicou-se predominantemente a essa temática, representando, os quadros referidos, momentos episódicos no conjunto de suas produções. Percebe-se que se tornaram peças importantes na estratégia dos pintores para a conquista de premiação no Salão de Belas Artes. Interessante também observar que dos quatro artistas apontados apenas um é brasileiro.

O espanhol Modesto Brocos (1852-1936) representou o trabalho predominantemente feminino num engenho de mandioca, onde todos estão absortos em suas tarefas, não abrindo espaço para indagações sobre individualidades e sentimentos; um estudo de tipos, como definiu Gonzaga Duque[9]. O quadro exposto na primeira mostra realizada pelo artista, no Rio de Janeiro, em 1892[10], foi adquirido pelo Estado. Também participou da Exposição Universal de Chicago, realizada em comemoração aos 400 anos da descoberta da América, entre maio e outubro de 1893[11].

O mesmo artista apresentou, no Salão de 1895, a tela *Redenção de Cã*, contemplada com a Primeira Medalha de Ouro e igualmente incorporada à pinacoteca da ENBA. *Redenção de Cã* é assim descrito por Teixeira Leite em seu dicionário:

> "À porta de um casebre, uma ex-escrava agradece aos céus pela pele clara do netinho, sustentado ao colo pela mãe, uma jovem mulata que tem a seu lado o marido, lusitano típico. A **Redenção de Cã** consiste, por conseguinte, no branqueamento da raça, através de gradativos cruzamentos. Muito embora muitíssimo bem pintado, trata-se, sem dúvida, de uma das pinturas mais reacionárias e preconceituosas da Escola Brasileira"[12]

O quadro de Modesto Brocos foi reproduzido na abertura do ensaio apresentado pelo diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Lacerda, no I Congresso Internacional das Raças, realizado em Londres, em julho de 1911, acompanhado pela legenda *"Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l'effet du croisement dês races"*.[13] *Redenção de Cã* configurar-se-ia, portanto, como demonstrativo de uma tese, mais do que interrogação sobre as condições de incorporação da mulher negra na sociedade brasileira. Rafael Cardoso levanta a hipótese de o quadro ter sido interpretado à sua época como progressista, expressão de um saber científico, ilustração didática de uma aspiração comum[14]. O depoimento do próprio artista sobre a recepção de sua obra reforça essa hipótese:

> *Foi um sucesso! Bilac escreveu uma engenhosa crítica sobre a maldição de Noé, que meu quadro desvalorizava; inspirou a Coelho Neto uma composição sobre o navio fantasma - os alunos ofereceram-me uma palheta e os jornais desfizeram-se em elogios. Tudo isso foi obra dos meus amigos, principalmente de Bernardelli- o júri influído, concedeu-me a primeira medalha.* [15]

O italiano Antonio Ferrigno (1863 - 1940), em sua estada no Brasil, entre 1893 e 1905, pintou *Mulata quitandeira,* adquirida pelo Estado em 1903. Representa uma negra sentada displicentemente no chão à entrada de um casebre, onde vende ervas numa bandeja depositada sobre a soleira da porta. Aqui toda a noção de progresso é questionável. A emancipação não trouxe a prosperidade, a negra parece sucumbir inerte ao peso de uma realidade imutável[16].

Lucílio de Albuquerque (1877 - 1939) expôs *Mãe Negra* no salão de 1912, onde obteve a Pequena Medalha de Ouro com a obra *Despertar de Ícaro*. A tela representa uma mulher negra, igualmente sentada sobre o chão, amamentando uma criança branca, enquanto olha o próprio filho posto de lado. Há docilidade e ternura na cena, criando no expectador uma ligação afetiva com a mãe que amamenta, internalizando, contudo, um silencioso mal estar. O artista dedicou à tela três ou quatro estudos[17]. Assim como Ferrigno, Lucílio opta por representar a negra em seu próprio ambiente paupérrimo, sem nenhum otimismo quanto ao futuro.

No salão de 1913, o italiano Gustavo Dall'Ara (1865 - 1923) expôs algumas telas sobre o Morro da Favela: *Subindo o morro*, *Ronda à favela*, e *Tarefa pesada*, com a qual conquistou a Grande Medalha de Prata. Artista preocupado em retratar a vida urbana em seus detalhes corriqueiros, tanto pintou as movimentadas ruas principais do Rio de Janeiro, quanto os morros que começavam a se povoar, com os excluídos do progresso. *Tarefa pesada* representa mulheres negras ou mulatas carregando água para a lavagem de roupas, na vizinhança de um barraco. Embora todas estejam dedicando-se à tarefa, nos identificamos com a de primeiro plano a levar, cabisbaixa, pesada lata d'água, que lhe estende o braço esquerdo[18]. Somos espectadores ausentes da cena, não convidados a nela intervir.

As obras aqui apresentadas, plenamente aceitas pelo chamado mundo oficial das artes, representam a mulher negra como trabalhadora pobre, apartada dos confortos da vida urbana, ensimesmada e triste, refletindo muito concretamente sua condição social.
Neste contexto situamos o quadro de Armando Vianna, *Limpando metais*. O artista foi capaz de identificar no histórico das premiações do Salão da ENBA abertura suficiente para a temática, apresentando pequenas inovações.

2. **A construção da imagem.**

O pintor insere a mulher negra como trabalhadora doméstica no interior de uma casa de família, modificando o antigo eixo que a vinculava à natureza, continuidade de sua pobre habitação. Ela ocupa quase a metade vertical da tela, entretanto, sua figura surge deslocada, imprensada entre uma mesa repleta de objetos e o armário ao fundo. Ao mostrar com virtuosismo cristais e metais sobre a mesa, em primeiro plano, o pintor faz o observador titubear entre o seu brilho e os reflexos do vidro do armário. É neste percurso que o olhar reconhece a empregada negra sem fixar-se em sua face. A cor de sua pele privada de reflexos não permite seu destaque rápido no quadro, embora sua roupa esteja iluminada e seu rosto se situe no encontro de duas diagonais.

A aproximação com outros quadros permite compreender mais precisamente as intenções do artista na construção de sua imagem.

Armando situa o personagem quase frontal ao observador, revelando-lhe a face. O pintor francês Henry Caro-Delvaille (1876-1928) em *La jeune servante* (c. 1900-1910) explora os mesmos elementos, uma empregada doméstica a cuidar de cristais, entretanto toma o partido contrário, mostrando-a em primeiro plano, de costas, transformada numa bela, desejável mas anônima silueta[19]. A empregada branca está ali apenas para executar o serviço.

Surpreende a semelhança entre o quadro de Armado Vianna e a tela *Jennie* da artista afro-americana Lois Mailou Jones (1905-1998)[20], pintada nos anos de 1940[21]. *Jennie* representa uma jovem negra limpando peixe, também imprensada entre uma mesa e um armário. A tela foi uma das primeiras experiências da artista na tentativa de aproximar-se de temas ligados à representação de negros. Nela Lois Mailou Jones buscou, através da gravidade com a qual a jovem dedica-se à sua tarefa, revestir de dignidade o trabalho servil, como a própria pintora declarou[22]. A negra americana ainda que possua a identidade de um nome próprio, não exterioriza seus sentimentos. Embora presa ao anonimato, a negra brasileira ergue o rosto, desprendendo-se do trabalho para pensar, talvez, sobre seu destino.

Guignard (1896 - 1962), entre os anos 30 e 40, realizou vários retratos de personagens negros, dentre eles sua empregada, Irene. O pintor expressa a individualidade de Irene, que posa para o artista, como tantas damas da sociedade o fizeram. Irene saiu da cozinha, onde ainda está confinada a negra de Armando Vianna.

A empregada limpa os metais sem o mínimo interesse. Triste e entediada não nos interpela, não nos olha como Irene livre momentaneamente de seu lugar social. Reconhece-se certo sentimento melancólico, com o qual alguns estudiosos começam a caracterizar o negro, desde as análises de Rodrigo Naves sobre a *Negra tatuada vendendo caju*[23], de Debret[24].

Todas essas aproximações arbitrárias visam perceber o processo iconográfico de construção do quadro de Armando Vianna, que não só representa uma negra no papel de empregada doméstica, mas busca recuperar sua humanidade ao reconhecer-lhe a individualidade, no momento em que a faz desviar-se da atenção ao trabalho.

A essas aproximações gostaríamos de somar mais uma, que arriscamos sugerir, proposta, talvez, pelo próprio artista. Trata-se do quadro de Edouard Manet. *Un bar aux Folies-Bergère*, de 1882[25].

Muito se tem escrito a respeito do quadro de Manet, sobre suas ambigüidades, sobre o lugar ocupado pela garçonete. Fixaremos-nos apenas na humanização da balconista, em seu desconforto, alienação e tristeza, em contraste com o ambiente festivo de um café-concerto parisiense. T. J. Clark, em seu livro *A pintura da vida moderna; Paris na arte de*



Un bar aux Folies-Bergère. Edouard Manet , 1882. Óleo sobre tela, 96 X 130 cm., Courtauld Institute Galleries, Londres

Manet e de seus seguidores, assim a situa:

> "... não me parece que a garçonete seja animada pela própria alienação, e sim ser posta e composta e confinada por esta última; a alienação é sentida como uma espécie de fúria e perfeição com a qual a moça se arma contra seu entorno. Ela está apartada – essa é a melhor descrição". [26]

Confinada entre a mesa e o armário, a empregada negra de Armando Vianna também se aliena contra seu entorno, mesmo que solitário. Alguns elementos pictóricos acentuam o diálogo entre as obras, a exemplo dos reflexos azuis que passeiam por ambas, assim como as cores quentes das laranjas em Manet e do tecido vermelho no quadro de Vianna.

Ao aproximar-se da representação de Manet, o pintor brasileiro dá à solidão da empregada negra, uma dimensão universal.

Em síntese, *Limpando metais* se enquadra numa produção de imagens que, apesar de diminuta, se estabelece desde a abolição. Mesmo sem um levantamento rigoroso, os quadros mais conhecidos permitem perceber a preocupação sobre o lugar da mulher negra na sociedade brasileira. As opções são pessimistas: desaparecer pela miscigenação, permanecer reclusa na periferia e morros, ou aprisionar-se na cozinha, trabalhando sempre. O alienar-se da negra de Armando Vianna é, de certa forma, a conscientização desse processo.

3. O esquecimento

1923. Precisamente nesse ano duas negras entram em cena: uma de Armando Vianna, outra de Tarsila do Amaral[27]. A história já é conhecida: Armando expõe a sua na 30ª Exposição Geral da ENBA, ela recebe a Medalha de Prata, é incorporada ao acervo do Museu Mariano Procópio, em data ainda indeterminada, e por lá é esquecida. Quanto à negra de Tarsila, produzida em Paris, exibida com entusiasmo por Fernand Léger aos seus alunos, reproduzida na capa de poemas escritos por Blaise Cendrars, tornou-se rapidamente símbolo de ruptura absoluta[28]; antes dela nada mais existira no Brasil.

Uma pequena nota da historiadora Aracy Amaral, em seu livro sobre Tarsila, reconhece a tradição anterior apenas para demonstrar a ruptura proporcionada pela obra da artista paulista.

> *"O preto já fora tema de artistas anteriores (como Abigail de Andrade, Modesto Brocos, Lucílio de Albuquerque, entre tantos outros, e mesmo em desenho, de 1920, de V. do Rêgo Monteiro), porém nunca com a intencionalidade e projeção que assinalamos nesta obra".*[29]

Diversos já escreveram sobre *A negra* de Tarsila do Amaral, destacando sua muita ou pouca ousadia face aos padrões vanguardistas, a reminiscência do passado colonial ou pessoal, enraizado nas fazendas do interior paulista. A foto de uma antiga empregada de família é costumeiramente reproduzida para enfatizar a relação afetiva da artista com seu tema, sugerindo uma possível origem iconográfica[30]. Todavia, sempre que vejo a reprodução de uma pequena imagem de Iemanjá do séc. XIX[31], não posso deixar de reconhecer nela a negra de Tarsila.

Alexandre Eulálio muito bem caracterizou neste aspecto a tela:

> *"O modelo vivo proposto numa indiferente pose de nu vai ser transfigurado com inteira dramaticidade. E a sua Negra redunda monumentalizada dentro do espírito da estatuária tradicional africana, numa livre estilização em que vigor expressivo e hieraticidade majestosa vêm sublinhados com toda a ênfase. (...) A figura ritual da antepassada mediadora, sentada no chão como*

> *num trono, as pernas cruzadas, realizava com a presença expressionista um mergulho no inconsciente. Reencontrando no fundo de si mesma as negras vestidas da sua infância sul-americana de filha de fazendeiro, ela aceita desmitificar a chita paternalista, toda má consciência, das mães-pretas oficiais, e as desnuda num gesto amoroso que é pura ousadia tanto no nível da forma como no nível do conteúdo."*[32]

A Negra de Tarsila é, portanto, um arquétipo. Depois dela o modernismo brasileiro produziu um número expressivo de representações de negros e mestiços[33]. Não é nosso objetivo contestar sua importância histórica, apenas nos perguntamos sobre a produção obterada pela militância modernista que a celebra.

Analisar *Limpando metais* inevitavelmente nos leva a indagar sobre sua inserção na história da arte brasileira. O quadro, hoje ignorado, foi reconhecido por sua época, correspondeu a expectativas, pertenceu a uma tradição que, apesar de pouco articulada e numerosa, igualmente buscara pensar o lugar social de parte significativa da população brasileira.

---

[1] Armando Vianna. *Limpando metais*, 1923. Óleo sobre tela, 99 x 81 cm., Museu Mariano Procópio.

[2] CARNEIRO, José Maria. *Armando Vianna: sua vida, sua obra*. Prefácio Jorge Cabicieri. Rio de Janeiro: Arte Hoje, 1988.

[3] Modesto Brocos, *Engenho de mandioca*, 1892. Óleo sobre tela, 58,6 x 75,8 cm. MNBA

[4] Modesto Brocos, *Redenção de Cã*, 1895. Óleo sobre tela, 199 x 166 cm. MNBA

[5] Sobre essa temática Brocos também pintou *Cena de Macumba* (s.d., óleo sobre tela, 45 x 34 cm), quadro pouco citado, pertencente a uma coleção particular.

[6] Antonio Ferrigno, *Mulata quitandeira*, (entre 1893 e 1903). Óleo sobre tela, 179 x 125 cm., Pinacoteca, SP.

[7] Lucílio de Albuquerque, *Mâe-preta,* 1912. Óleo sobre tela, 150 x 112 cm. Museu de Arte da Bahia.

[8] Gustavo Dall'Ara, *Tarefa pesada*, 1913. Óleo sobre tela, 120 x 90 cm. MNBA

[9] GONZAGA DUQUE. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p. 88.

[10] LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil.* Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 177.

[11] Chicago, São Francisco: The Brancroft Company, 1893. 10 v. World's Columbian Exposition, Latin American art exhibition

[12] LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil.* Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 435-6.

[13] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 11.

[14] CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930*). Rio de Janeiro/São Paulo, 2008, p. 103.

[15] ACQUARONE, F & QUEIROZ Vieira, A. de. *Quadros da História da Pátria interpretados por artistas brasileiros.* Rio de Janeiro, 1941.

[16] BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca*: o retrato "Baiana" e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. Campinas, 2005 (Dissertação, Mestrado em História da arte, UNICAMP). P, 92-94.

[17] *Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1997, p. 80.

[18] SIMÕES, Ronaldo do Valle. *Gustavo Dall'Ara.* Rio de Janeiro: Livraria Winston, 1986.

[19] VALMY-BAISSE J. *Peintres d'Aujourd'hui n°4 : Henry Caro-Delvaille*. Paris: JUVEN Félix. 1910.
[20] Lois Mailou Jones. *Jennie*. 1943. Howard University Permanent Collection.
[21] Agradeço ao professor Jorge Coli a sugestão dessa imagem.
[22] An Interview With Lois Mailou Jones. By Charles H. Rowell. *Callaloo*, Vol. 12 No. 2, p. 357-378. http://xroads.virginia.edu/~ug01/westkaemper/callaloo/mailoujones.html, acessado em 29/09/2008.
[23] Jean Baptiste Debret**,** *Negra tatuada vendendo caju*, 1827. Aquarela s/ papel, 15,5 x 21 cm. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.
[24] NAVES, Rodrigo. "Debret, o neoclassicismo e a escravidão". In: ___. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996, p. 80-81.
[25] Edouard Manet. *Un bar aux Folies-Bergère*. 1882. Óleo sobre tela, 96 X 130 cm., Courtauld Institute Galleries, Londres.
[26] CLARK, T. J.. *A pintura da vida moderna; Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
[27] Tarsila do Amaral, *A negra*, 1923. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm., MAC USP
[28] AMARAL, Aracy. *Tarsila – sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1975, p. 97-98.
[29] Idem p. 98, nota 49.
[30] *Tarsila, viajante, viajeira.* São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008, p. 31
[31] ARAÚJO, Emanoel (org.) *A mão afro brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 188.
[32] EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2ª ed. (rev. e ampl.) São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2001. p. 104.
[33] Sobre isso ver a recente tese defendida por Março Hill, *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934.* Belo Horizonte, 2008 (EBA-UFMG). Como também o livro de Roberto Conduru, *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

A escola Brasileira: um aspecto da chamada "questão artística" de 1879 em questão

Leticia Squeff

Pós-doutoranda no Instituto de Artes da Unicamp (IA/UNICAMP)

O propósito de constituir uma escola brasileira de artes no Brasil é quase tão antigo quanto o próprio projeto da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no Rio de Janeiro. A questão tem uma certa tradição dentro da AIBA, podendo ser reconstituída, em suas diferentes abordagens, nos discursos e nas realizações de diferentes diretores e artistas.

A 25ª Exposição Geral de Belas Artes (1879) chamou a atenção do público e da crítica por duas razões: por apresentar as pinturas Batalha de Guararapes, de Vítor Meireles, e Batalha do Avahy, de Pedro Américo, e por apresentar a "Coleção de quadros Nacionais formando a Escola Brasilera". Tanto os quadros de batalha quanto a Coleção atraíram um extenso debate pelos jornais. Entre as diversas questões discutidas, a da existência de uma "escola brasileira" foi abordada por vários críticos.

Tendo como objeto os debates que acompanharam a 25a Exposição Geral de Belas Artes de 1879, esta comunicação busca demarcar alguns dos valores e paradigmas artísticos que caracterizaram as idéias sobre arte em fins do século XIX.

Exposição de 1879, Escola Brasileira; crítica de arte.

The purpose of constituting a Brazilian school of arts in Brazil is almost as old as the very design of the Imperial Academy of Fine Arts (AIBA) in Rio de Janeiro. The question has a certain tradition within the AIBA and can be reconstituted in their different approaches, in speeches and on the achievements of different directors and artists.

The 25th General Exhibition of Fine Arts (1879) drew the attention of the public and critical for two reasons: to display the paintings Batalha de Guararapes, of Victor Meireles, and Batalha do Avahy of Pedro Américo, and to display the "Collection of tables forming the National School of Brazil. " Both the paintings of battle as the collection attracted a lengthy discussion by newspapers. Among the various issues discussed, the existence of a "Brazilian school" has been approached by several critics.

With the object of discussions that followed the 25th General Exhibition of Fine Arts in 1879, this communication search demarcate some of the artistic values and paradigms that characterized the ideas about art at the end of the nineteenth century.

General Exhibition of Fine Arts (1879), School of Brazil; art critic.

O propósito de constituir uma escola brasileira de artes no Brasil é quase tão antigo quanto o próprio projeto da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no Rio de Janeiro. A questão tem uma certa tradição dentro

da AIBA, podendo ser reconstituída, em suas diferentes abordagens, nos discursos e nas realizações de diretores como Felix-Émile Taunay e Araújo Porto Alegre, ou em manifestações de professores como August Müller ou Pedro Américo. Ela perpassa tanto a discussão sobre paradigmas artísticos, quanto a preocupação em buscar modelos artísticos para os alunos, materializada em setores da instituição acadêmica como a pinacoteca ou a coleção de gessos.

Em março de 1879 é aberta a 25ª Exposição Geral de Belas Artes. Na extensa exposição – a maior do império até então, com 396 objetos – dois núcleos chamaram a atenção do público e dos críticos. Em primeiro lugar, as pinturas *Batalha de Guararapes*, de Vítor Meireles, e *Batalha do Avahy*, de Pedro Américo. No mesmo evento a AIBA também apresentava, pela primeira vez, a "Coleção de quadros Nacionais formando a Escola Brasilera".[1] A coleção era uma espécie de retrospectiva da pintura acadêmica realizada no Brasil. Tanto os quadros de batalha quanto a Coleção atraíram um extenso debate pelos jornais. Entre as diversas questões discutidas, a da existência de uma "escola brasileira" foi abordada por vários críticos. A 25ª Exposição Geral pode ser entendida, assim, como momento em que o tema da "Escola Brasileira" ultrapassa o âmbito da Academia para ser discutido em um debate público.

Nessa comunicação pretendo me ater ao debate sobre as pinturas de batalha que transcorreu pelos jornais, durante e logo após a Exposição. Trata-se aqui de retomar só alguns aspectos daquilo que foi chamado por Donato Mello Jr. de "Questão Artística de 1879". Também passa longe dos objetivos dessa comunicação tomar a "Escola Brasileira" como questão em si. Ou seja, não é meu objetivo discutir que artista estava mais próximo de realizar uma 'pintura brasileira'. Nesta reflexão, a idéia de 'escola brasileira' é concebida como criação cultural. Desse ponto de vista, a existência de um suposto '*ethos'* da arte brasileira não se coloca.

A discussão sobre a "escola brasileira" interessa aqui por desnudar algumas das transformações porque passava não apenas na Academia Imperial de Belas Artes, como também, e principalmente, o largo e em grande parte difuso campo dos que apreciavam e discutiam artes visuais no Rio de Janeiro do século XIX: o chamado 'público' e os críticos. Nesse sentido, o debate sobre escola brasileira aponta para mudanças profundas não apenas nos padrões de gosto, como no valor atribuído à prática artística oitocentista.

A questão artística de 1879

O debate sobre as pinturas de batalha de Pedro Américo e Vitor Meireles gerou em torno de 80 artigos, vários deles anônimos, a maior parte publicados enquanto a 25ª Exposição Geral ainda estava aberta.k Os textos foram publicados num período de pouco mais de dois meses- indício da importância que o evento assumira naquele ano. As produções da Academia jamais tinham ganhado tanto espaço nas publicações da época.[2]



Batalha do Avaí, Pedro Américo, ost, 600 X 1100 cm, 1872-77.



A batalha de Guararapes, Vitor Meireles ost, 494,5 x 923 cm.

Na batalha dos Guararapes foram criticados a falta de movimento, a pouca variedade nas posições dos personagens, seus trajes demasiadamente arrumados e limpos, além de erros de anatomia e problemas de perspectiva. Chegou-se até mesmo a discutir detalhes como a idade de Felipe Camarão por ocasião do confronto, que não combinava com a representação do herói feita por Vitor Meireles, ou mesmo a tonalidade da pele dos soldados negros do grupo de Henrique Dias. Defeitos anatômicos, desproporção entre as figuras ou falta de verossimilhança assumem por vezes um tom de galhofa:[3]

> "*Ha figuras em posições realmente cômicas: no primeiro plano, um holandês de quatro pés, parece na atitude expectante de algum medicamento que não se toma pela boca, e o holandês, ao lado, com a mão cerrada e erguida como quem tem desejo de dar um murro na cabeça do outro para não ser tolo; á direita do espectador, um índio com o cabelo todo voltado para um lado, como os carecas que levam o cabelo da nuca até a testa, ergue a perna procurando aliviar não a dor do ferimento, mas algum incômodo de ventre;(...)*"[4]

Já os defensores de Vítor Meireles argumentavam por exemplo contra a falta de unidade na *Batalha do Avahy*. As diferentes cenas, dispersas ao longo da tela, dariam ao todo um aspecto confuso. E também não faltaram descrições caricatas da tela de Américo. A polarização em torno dos dois artistas tornou-se não o desdobramento das discussões, mas, em alguns casos, seu pressuposto. Para certos polemistas, ser defensor de Vítor Meireles implicava atacar Pedro Américo, e vice-versa. As discussões culminaram com acusações de plágio de parte a parte.

A pintura de história serve para quê?

No decorrer da polêmica, o modelo de pintura histórica até então praticado na Academia começa a ser questionado. Qual o estilo mais propício a um quadro de batalha? Era possível realizar pintura de história de qualidade no império, tendo em vista a falta de condições para isso no Rio de Janeiro? O que diferenciava a pintura feita no Brasil das demais? Ou seja, o que dava a um quadro de batalha feito aqui seu caráter peculiar? Essas são algumas das questões que mobilizaram os críticos.

Um dia após a abertura da Exposição, um cronista anônimo faz da comparação sobre os quadros de batalha uma reflexão sobre as condições de produção da pintura histórica no Rio de Janeiro. A primeira característica do gênero é ser convincente- ou seja, capaz de narrar um fato de forma clara e objetiva. Tudo isso deve ser alcançado sem deixar de lado a fidelidade ao *fato* histórico:

> "*A Batalha do Avahy de Pedro Américo e a Batalha dos Guararapes de Victor Meirelles – dois quadros e dois artistas que não hesito em fazer marchar de parceria por não temer cair nos falsos corolários da comparação –, são duas obras d'arte que representam dois monumentos nacionais, porque boas ou más no sentido absoluto, estão á altura da civilização e do progresso que o Brasil tem manifestado em todas as outras províncias do saber humano, se é que, em grande numero destas, não nos devemos considerar como mais bisonhos e atrasados*."[5]

A qualidade dos quadros de Meireles e Américo tem de ser aferida, justamente, por sua capacidade de "*fazer vibrar o sentimento do povo*".[6] E aqui, a referência ao monumento

nacional situa a pintura de história como eixo em que arte, nação e "sentimento do povo" deviam se amalgamar. O crítico elogia a composição, o cuidado com a anatomia e o claro-escuro da *Batalha dos Guararapes*. A seguir, enumera os problemas enfrentados por Vítor Meireles: as dificuldades para encontrar modelos para o estudo de nu, a ausência de museus históricos que disponibilizassem roupas e acessórios ou estampas do período colonial, a pobreza da pinacoteca da Academia. Diante desta situação de penúria, o pintor teria adotado o "*idealismo, pintando de cor, em vez de sujeitar-se aos falsos efeitos do manequim que não é mais do que artifício enganando a arte*".[7]

A partir daí, um dos eixos da discussão sobre as diferenças entre as obras de Meireles e Pedro Américo será a inserção do primeiro na "escola idealista" e de Américo na "escola realista". Rangel de San Paio, amigo de Meireles e um dos mais aguerridos polemistas de todo o debate, parece ter sintetizado de forma bastante objetiva os termos em jogo. Entre os realistas, em que aponta pintores como Velasquez (*Los Borrachos*) e Gericault (*A Jangada da Medusa*), situa Pedro Américo. Já ao lado de artistas idealistas como Veronese, Corregio e Rafael, situa Vítor Meireles. Em outro artigo, o mesmo crítico é ainda mais contundente na caracterização do realismo de Américo:

"*Na Batalha de Avahy, em que a morte horrível dos combatentes paira em toda tela, onde sangue, mas verdadeiro, e tão vivo, que o espectador julga sentir o cheiro nauseante e tépido, borrifa, e lama, muita lama, empasta rostos, corpos e fardas dos combatentes, selins e animais, peças e carretas; onde os moribundos parecem soltar os últimos gemidos, e a soldadesca desenfreada a grita insana da vingança encarniçada; onde, enquanto o patriotismo cego bate-se furioso, o crime locupleta-se apossando-se dos despojos dos mortos: a Batalha de Avahy não é um simples quadro é a própria guerra sobrecarregada de todos os horrores.*

Ninguém a vê sem que sinta um mal-estar indefinível – tão terrível de verdade ela se oferece."[8]

Já a tela de Meireles é mais "*suave*", e a morte não é hedionda, apenas fatal. *"O combate se opera segundo as regras d'arte, de acordo com os preceitos do direito das gentes."*[10] S. Paio compara os combatentes a cavaleiros medievais, que lutam como "paladinos", como heróis que preservam as "*leis da honra*" até no momento final da luta.

Aqui uma descrição formal dos quadros progride num julgamento sobre a configuração de um determinado gênero pictórico. O que parece guiar o crítico é sobretudo a idéia de que a pintura de história deve ter um compromisso com a representação de ações morais. Postura alinhada à concepção tipicamente acadêmica do "*style historique*", segundo a qual a pintura histórica não podia representar cenas violentas, o crime comum, ou os vícios baixos.(Frascina et Alli, 1995: 60) Diante disso, o "realismo" atribuído à tela de Pedro Américo ganha feições de rompimento com os cânones acadêmicos.[10]

Meireles, o chefe da Escola Brasileira?

Toda 'escola' artística deve ter um chefe, um mestre principal. Para Carlos de Laet, com o "*belíssimo*" *Batalha dos Guararapes* Vitor Meireles estava "*fazendo escola*"[11]. O artigo, publicado no *Jornal do Commercio* no dia da abertura da exposição, teve um efeito explosivo. E Vários críticos adotaram argumentação semelhante.

Meireles, que após os anos de aprendizado na Itália e na França iniciara uma longa carreira como professor, era alguém cuja atuação pedagógica no Brasil tinha que ser reconhecida.[12] Como mestre de todos os pintores que participavam da exposição de 1879, Meireles podia ganhar o título de 'chefe da escola'. Aqui, o termo 'escola' vinculava-se ao desenvolvimento de uma pedagogia específica, inerente à relação professor- aluno, que produzia artistas que seguiam preceitos comuns.

"[Vitor Meireles] *Fez mais do que os outros: fundou uma escola que pode chamar sua. Aí ha qualquer cousa de especial, há estilo novo de que o artista não faz segredo, porquanto seus discípulos, nas obras que produzem, dão a conhecer que compreendem as lições do mestre.*

A <u>Elevação da Cruz</u> é uma prova irrefutável da escola de Victor."[13]

O crítico menciona rapidamente a existência de um '*estilo novo*', que o artista estaria transmitindo a discípulos como Pedro Peres.

Outra cronista traria para o debate brasileiro, por outro lado, um termo que era comum na discussão francesa mais recente sobre arte: a idéia de 'individualidade' artística.

> "*Victor Meirelles não é chefe de escola, os seus quadros não têm o cunho de individualidade necessário para determinar uma feição especial da arte; mas incontestavelmente é o único dos nossos artistas que deixa discípulos esperançosos, aos trabalhos de quem o mestre soube imprimir o seu estilo ou maneira.*" [14]

Enunciava-se, assim, uma nova opinião sobre a idéia de escola: ela implicava o 'cunho individual' do artista, o que dava uma 'feição especial' à sua obra.

Dias mais tarde, outra pessoa, protegida pelo anonimato, manifestava-se sobre a questão. Começava questionando se a "*arte brazileira*" estava em evolução. Detectava um atraso nas idéias sobre arte: "*é forçoso confessar que no Brazil ainda estamos, a respeito de bellas-artes, com as idéas de 1850*".[15] Tomando posição no debate a respeito de Vitor Meireles, destacava que, apesar do mérito incontestável de telas como *Guararapes*, *Combate do Riachuelo*, *ou Passagem de Humaitá*, nenhuma delas atingira a qualidade

alcançada por *Primeira Missa no Brasil*. Sendo assim, afirmava, "*a arte brasileira definitivamente recuou".*

Lamentava que as "*telas modernas da arte brasileira*" não tivessem acompanhado a transformação da arte européia. A "*regeneração de nossa arte*" dependia, assim, dos pensionistas. Concluía dizendo que a "*pintura brasileira*" precisava de "*sangue novo*". Deste modo o autor nega a Meireles o que seus colegas do *Jornal do Commércio* e da *Gazeta de Notícias* haviam concedido: não vê nele "*estilo novo*", mas, ao contrário, aponta a necessidade de que artistas mais jovens renovem o panorama artístico do Rio de Janeiro.

Dentro dos limites dessa comunicação, o debate sobre as pinturas de batalha lança algumas questões interessantes para se entender o que acontecia no campo artístico carioca em fins do século XIX.

Em primeiro lugar, o debate pode ser visto como um esforço de caracterização de algo que até então havia sido visto como um projeto uno: a pintura histórica. As demandas para o gênero começavam a se ampliar. Só o "*assunto nacional*" não bastava mais para assegurar a representatividade de um quadro. Tratava-se, agora, de buscar novos caminhos para a pintura histórica, e, num segundo momento, para toda a produção artística da Academia. Deste ponto de vista ganha sentido o debate sobre estilos, bem como a tentativa de qualificar as obras segundo as categorias de 'idealista' ou 'realista'.

Em segundo lugar, a polêmica manifesta o esgotamento da AIBA enquanto única instância de produção e legitimação do que era considerado 'boa arte'. As críticas a Vitor Meireles, a polêmica em torno das escolas 'realista' e 'idealista', e do que seria uma "escola brasileira", ganham seu lugar. Devem ser entendidos como parte de um amplo esforço de renovação da prática artística do oitocentos brasileiro. Nesse sentido, vale apontar o uso, por mais de um crítico, de termos estranhos ao universo da pedagogia acadêmica. Expressões como "*pintor moderno*", "*individualidade*", "*personalidade*" do artista, "*temperamento*", "*desenho 'fotográfico'*", "*paisagem do natural*" entram no vocabulário e tornam-se motivo de debates. Mais de um polemista menciona críticos como E. Véron, Frommentin, H. Taine, entre outros. Como exemplo, cabe lembrar que H. Taine, em sua *Filosofia da Arte* (1865), atribui às escolas artísticas um papel importante para entender os processos artísticos. E aqui pode-se inferir que sua interpretação talvez tenha servido de inspiração para a formulação de Escola Brasileira feita por alguns críticos. Indícios de que a circulação de livros e revistas europeus a respeito de artes no Rio de Janeiro de fins do século XIX era maior do que geralmente se imagina. E de que discussão sobre Escola Brasileira de 1879 pode ser vista como apropriação e reformulação, em solo americano, de abordagens da arte surgidas recentemente no panorama francês.

Sobretudo, a partir da "Questão Artística de 1879", a relação entre a produção pictórica

da Academia e os dilemas do império passa a ser tratada como um problema. Mais tarde, críticos como Gonzaga Duque fariam da *escola brasileira* uma questão que iria fundamentar não apenas a interpretação das obras. Ela seria um dos eixos a partir dos quais se constituiria a própria crítica.

---

[1] Estudei essa coleção em minha tese de doutorado. *Uma galeria para o Império*: a "Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira". São Paulo, FAU / USP, 2006.
Agradeço a Hugo Guarrilha, que é o responsável pela transcrição dos artigos utilizados aqui.

[2] Também a exposição de 1872 suscitou debates sobre as realizações dos dois maiores artistas da época: Pedro Américo apresentou a *Batalha do Campo Grande*, e Vitor Meireles o *Combate do Riachuelo*.

[3] Ver, por exemplo: "Folhetim do Jornal do Commercio - Academia de Bellas-Artes (exposição)", *Jornal do Commercio*, dia 18 de março de 1879. p.1., sem assinatura; "Folhetim do Jornal do Commercio - Academia de Bellas Artes (Exposição)", *Jornal do Commercio*, dia 25 de março de 1879. p.1., sem assinatura; Rangel de S. Paio. "A Exposição da Academia de Bellas-Artes", *Jornal do Commercio*, dia 18 de abril de 1879. p.2.; Bethencourt da Silva. "Bellas Artes- I". *Revista Brasileira*, junho 1879, pp.128-130; .; Bethencourt da Silva. "Bellas Artes- II". *Revista Brasileira*, julho 1879, pp.285-289; entre muitos outros.

[4] Z. "Bellas Artes". *Revista Illustrada,* n º 160, 10 de maio de 1879, pp.3-4.

[5] (anônimo). "Academia de Belas Artes (exposição)". *Jornal do Commércio*, 18 de março de 1879, p.1.

[6] (anônimo). "Academia de Belas Artes (exposição)". *Jornal do Commércio*, 18 de março de 1879, p.1.

[7] (anônimo). "Academia de Belas Artes (exposição)". *Jornal do Commércio*, 18 de março de 1879, p.1.

[8] Rangel de S. Paio. "A exposição da Academia das Bellas-Artes - os quadros das batalhas II". *Jornal do Commercio*, sábado dia 5 de abril de 1879. p.4.

[9] Idem, ibidem. Grifo no original.

[10] Vale observar que não estava entre os planos de Pedro Américo se desligar da Academia Imperial de Belas Artes, ainda que vivesse em outro país. Também não pretendeu romper com as regras acadêmicas. Apud. *Arte no século XIX. Mostra do Redescobrimento: século XIX*. Texto de Luciano Migliaccio. Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

[11] Carlos de Laet. "Microcosmo (crônica semanal). *Jornal do Commércio*, 16 de março de 1879, p.1

[12] Como Pedro Américo vivia na Europa, não tinha discípulos entre os brasileiros. Assim, seu nome não foi enunciado nas discussões sobre ' escola'.

[13] X. "A Exposição da Academia das Bellas-Artes". *Gazeta de Noticias*, 20 de março de 1879. p.3.

[14] (anônimo). "Academia de Belas Artes (exposição)". *Jornal do Commércio*, 18 de março de 1879, p.1.

[15] (anônimo). "Academia de Bellas-Artes". *Revista Musical*, nº12, dia 22 de março de 1879. p.1

Arte Brasileira produzida no sul: a visão de Angelo Guido

Neiva Maria Fonseca Bohns

Professora do Departamento de Artes e Comunicação do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.

O artista, historiador e crítico de arte Angelo Guido, num ensaio sobre a pintura no Rio Grande do Sul escrito em 1968, dividiu o processo de desenvolvimento das atividades artísticas do estado em três períodos, ou ciclos, inteiramente independentes entre si. Neste texto, o autor utiliza a noção de "ciclos de civilização que se sucedem, cada um com suas determinadas características, suas formas especiais, seu estilo, seu modo de ser, sua economia, sua estrutura social, sua literatura e sua arte". Cada período histórico teria sua "vontade de forma", criando os diferentes estilos artísticos. Esse raciocínio implica na idéia de que cada um dos diferentes ciclos, entre auroras e ocasos, abre-se, desenvolve-se, atinge seu ápice, degenera e fecha-se. O primeiro ciclo vislumbrado por Angelo Guido refere-se à arte sacra produzida pelas Missões Jesuíticas, constituída essencialmente de obras para ornamentação de igrejas. Esse período, da chamada arte missioneira, teve fim com a dissolução das reduções jesuíticas no final do século XVIII, já que depois da expulsão dos padres da Companhia de Jesus, os descendentes das populações indígenas se dispersaram e deixaram de desenvolver as atividades artísticas e artesanais nos moldes que lhes tinham sido ensinados. Foi, portanto, um fenômeno isolado na história regional, mas que pertence ao amplo contexto da expansão da Igreja como instituição internacional, depois da Contra-Reforma, e que se manifestou tanto nas Américas (Brasil, Paraguai, Argentina e México), como em outros longínquos continentes onde o exército jesuíta pôde assentar suas bases. O elo de ligação da produção artística desse período faz-se em termos comparativos com o que se sucedeu noutros tantos lugares, tendo como pano de fundo a doutrina cristã, e a força comunicativa da linguagem barroca. O segundo ciclo incluiria todo o século XIX até as duas primeiras décadas do século XX, tendo como cenário a capital da província, Porto Alegre, e algumas localidades do interior. O autor aponta dois importantes marcos para início e fim desse segundo período, representados pelas figuras de duas célebres personalidades artísticas brasileiras, nascidas no Rio Grande do Sul: a primeira delas é Manuel de Araújo Porto Alegre (Rio Pardo, 1806-Lisboa, 1879), e a segunda Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853 - 1929). O terceiro ciclo, segundo o autor, teria iniciado na segunda década do século XX a partir do I Salão de Outono, ocorrido em Porto Alegre em junho de 1925 (três anos após a Semana de Arte Moderna de São Paulo), que já apontava para o aparecimento de novas tendências artísticas. O começo dessa nova fase coincide com a última exposição de Pedro Weingärtner, que parece encerrar por completo o ciclo anterior. A partir daí, surgem as tendências modernas, que se estendem até meados do século XX.

Angelo Guido; Arte no Rio Grande do Sul; Arte no Brasil.

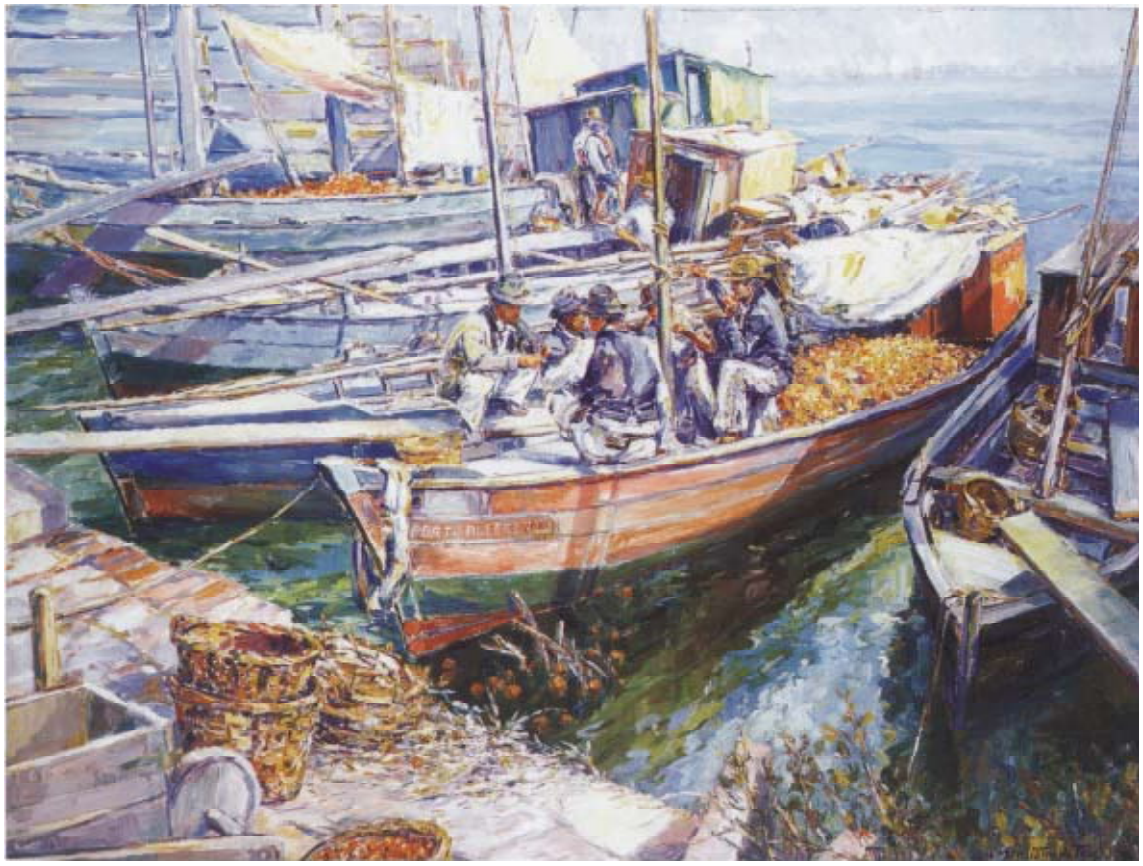
In a 1968 essay on painting in Rio Grande do Sul, the artist, historian and art critic Angelo Guido divided the process of development of artistic activity in the state into three completely independent periods, or cycles. In this essay the author uses the notion of "cycles of civilisation which succeed each other, each with their own characteristics, their special forms, their style, their way of being, their economy, their social structure, their literature and their art". Each historical period would have its "will for form", creating the different artistic styles. This reasoning implies the idea that each of the different cycles, from dawn to twilight, opens, develops, reaches its highpoint and closes. The first cycle recognized

by Angelo Guido refers to the sacred art produced by the Jesuit missions, essentially consisting of works for the decoration of churches. This period, of what is known as missionary art, ended with the dissolution of the Jesuit missions in the late 18th century, since after the expulsion of the Society of Jesus priests, the descendants of the indigenous population were dispersed and stopped developing the art and craft activities in the way they had been taught. This was therefore an isolated phenomenon in the history of the region but which fits into the broad context of the expansion of the church as an international institution after the Counter Reformation, and which manifested itself both in the Americas (Brazil, Paraguay, Argentina and Mexico), and in other distant continents were the Jesuit army could establish its bases. The connecting link of the artistic production of this period is made in comparative terms with what succeeded in many other places, with a backdrop of the Christian doctrine and the communicative force of the baroque language. The second cycle would include the whole of the 19th century until the first two decades of the 20th century, set in the capital of the province, Porto Alegre, and some locations in the interior. The author indicates two important landmarks for the start and end of the second period, represented by the figures of two famous Brazilian artistic personalities born in Rio Grande do Sul: the first is Manuel de Araújo Porto Alegre (Rio Pardo, 1806 - Lisbon, 1879), and the second Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853 - 1929). The third cycle, according to the author, would begin in the second decade of the 20th century after the I Salão de Outono, in Porto Alegre in June 1925 (three years after the São Paulo Week of Modern Art), which already indicated the appearance of new artistic trends. The beginning of this new phase coincides with the final exhibition by Pedro Weingärtner, which seems to bring the previous cycle to a complete close. After that the modern tendencies appear, which extend to the mid 20th century.

Angelo Guido; Art in Rio Grande do Sul; Art in Brazil.

O artista, historiador e crítico de arte Angelo Guido[1], num ensaio sobre a pintura no Rio Grande do Sul, dividiu o processo de desenvolvimento das atividades artísticas do estado em três períodos, ou ciclos, inteiramente independentes entre si[2]. Baseado em Wilhem Worringer e Oswald Spengler, o autor negava a concepção histórica de uma civilização que evolui em linha reta, de forma ascendente, preferindo a noção de "ciclos de civilização que se sucedem, cada uma com suas determinadas características, suas formas especiais, seu estilo, seu modo de ser, sua economia, sua estrutura social, sua literatura e sua arte." Renegava o conceito de "homem absoluto", adotando o de "homem histórico", que se individualiza nos diferentes períodos pelo seu especial estado de espírito, sua estrutura psíquica e sua intuição do mundo. Cada período histórico teria, portanto, sua "vontade de forma", criando os diferentes estilos artísticos. Esse raciocínio implica na idéia de que cada um dos diferentes ciclos, entre auroras e ocasos, abre-se, desenvolve-se, atinge seu ápice, degenera e fecha-se.[3]

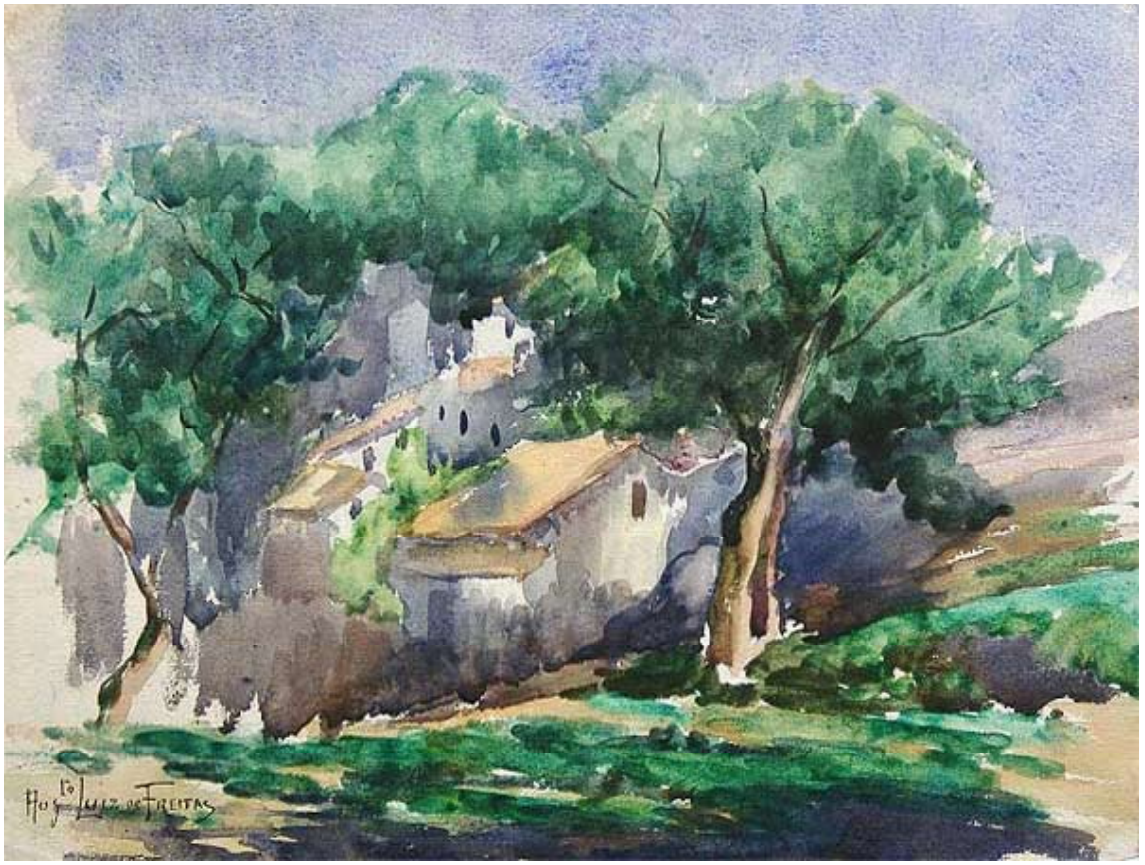
O primeiro ciclo vislumbrado por Angelo Guido refere-se à arte sacra produzida pelas Missões Jesuíticas, constituída essencialmente de obras para ornamentação de igrejas. O ciclo da chamada arte missioneira teve fim com a dissolução das reduções jesuíticas no final do século XVIII, já que, depois da expulsão dos padres da Companhia de Jesus, os descendentes das populações indígenas se dispersaram e deixaram de desenvolver as atividades artísticas e artesanais nos moldes que lhes tinham sido ensinados. Foi, portanto, um fenômeno isolado na história regional, mas que pertence ao amplo contexto da expansão da Igreja como instituição internacional, depois da Contra-Reforma, e que se manifestou tanto nas Américas (Brasil, Paraguai, Argentina e México), como em outros longínquos continentes onde o exército jesuíta pôde assentar suas bases. O elo de ligação da produção artística desse período se faz em termos comparativos com o que se sucedeu noutros



Vendedores de Laranjas - Navegantes, Luiz Maristany de Trias (1866 -1964), s.d.Óleo sobre madeira. 90 x 120 cm Pinacoteca Barão do Santo Ângelo – IA/UFRGS

tantos lugares, tendo como pano de fundo a doutrina cristã, e a força comunicativa da linguagem barroca. Diz o autor que os últimos vestígios desse ciclo, encerrado dramaticamente, manifestaram-se na atuação de alguns poucos artistas que se reservaram a realizar "imagens de sabor primitivo", com "instrumentos precários".

O segundo ciclo é o de uma tradição acadêmica que, de fato, nunca chegou a se implantar efetivamente. Incluiria todo o século XIX (especialmente depois da proclamação da Independência, em 1822), indo até as duas primeiras décadas do século XX, tendo como cenário a capital da província, Porto Alegre, e algumas localidades do interior. O autor aponta dois importantes marcos para início e fim desse segundo período, representados pelas figuras de duas célebres personalidades artísticas brasileiras, nascidas no Rio Grande do Sul: a primeira delas é Manoel de Araújo Porto Alegre, e a segunda Pedro Weingärtner. O autor assinala como início desse período os primeiros trabalhos executados por Manoel de Araújo Porto Alegre, e como final, ocorrido cerca de um século depois, uma suposta fase de "apogeu" vivida por Pedro Weingärtner, pouco tempo antes de falecer. Um deles, uma figura de importância decisiva no estabelecimento da Academia Imperial



Paisagem, Augusto Luiz de Freitas (1938 - 1962), s. d. Aquarela. 26,5 x 35,5 cm Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

pictóricas que se tornaram correntes na Europa no final do século XIX, optou por manter-se fiel ao gosto tradicional até o fim de sua vida. Ambos permaneceram pouco tempo em território rio-grandense, mas sua atuação tornou-se relativamente conhecida pelos seus conterrâneos. Ambos fizeram sua iniciação artística na província e depois partiram para grandes capitais, a fim de freqüentar escolas e ateliês de arte onde pudessem realizar sua formação profissional.

A bem da verdade cabe dizer que nenhum deles desenvolveu suas atividades mais significativas pelos pagos do sul, e dos dois, só o segundo retornou definitivamente à terra natal, depois de muito circular entre o Brasil e a Europa, sem, contudo, conseguir colher os louros da consagração de maneira triunfal, como seria de se imaginar, depois de tanto esforço. As biografias de ambos têm como pontos de contato o fato de que lutaram contra as adversidades do meio e da falta de recursos financeiros, foram incrivelmente persistentes, e conseguiram se manter ativos, até o fim da vida, na desafiadora profissão que elegeram.

O terceiro ciclo corresponde ao período pós-acadêmico, das "tendências modernas", que tiveram como fator de eclosão um salão de arte realizado em 1925 (três anos após a Semana de Arte Moderna de São Paulo), que usava como modelo os salões parisienses. O começo dessa nova fase coincide com a última exposição de Pedro Weingärtner, que parece encerrar por completo o ciclo anterior. A partir daí, surgem as tais tendências modernas, que se estendem, pelo menos, até a década de 1960, época em que Angelo Guido ainda estava ativo e publicou o texto em questão.[4]

Angelo Guido enfrentava o problema crônico da falta de documentação e de trabalho de pesquisa já realizados sobre os artistas que atuaram no Rio Grande do Sul, campo que ele próprio se viu na contingência de suprir. Diante da nítida falta de conexão entre os diferentes períodos idealizados pelo autor, assim como entre os critérios por ele adotados para tal classificação, fica patente sua intenção de reunir blocos de manifestações artísticas de acordo com sua afinidade. Isto implicaria em acreditarmos nos processos históricos inteiramente autônomos, com uma lógica interna que funciona dentro dos parâmetros que o próprio período cria, e que deixam de ter validade fora deles. Assim, o período jesuítico e suas circunstâncias, incluindo as concepções estéticas dele decorrentes, parece mesmo apresentar uma coerência interna que não o liga a nenhum outro período posterior, em linha cronológica estritamente evolutiva.

Entretanto, no caso do segundo período, há uma distinção fundamental que afasta Manoel de Araújo Porto Alegre de Pedro Weingärtner, e precisa ser considerada: eles pertencem a gerações diferentes, marcadas por eventos históricos particulares. Enquanto o primeiro testemunhou o processo de instauração do recém-fundado império brasileiro, e, mesmo à distância, acompanhou os desdobramentos da Revolução Farroupilha, e os esforços de modernização e adequação do país ao novo estatuto de nação independente, o outro assistiu à passagem do regime imperial ao republicano, e chegou a presenciar eventos da revolução federalista de 1893. Em termos comparativos, Pedro Weingärtner pertence a uma geração em que os acontecimentos se precipitaram de maneira mais vertiginosa e, embora os relatos sobre sua personalidade dêem conta de um sujeito pacífico e pouco inclinado a aderir a revoluções no plano político ou artístico, um rápido olhar sobre sua biografia nos faz ver que a facilidade com que se deslocava entre diferentes países, estando ora no Brasil, ora na Itália, ora na Alemanha, já era coisa dos tempos modernos.

Justamente por não pertencerem a uma única geração, esses dois artistas, em busca do reconhecimento, não participaram das mesmas redes de legitimação. O primeiro circulou fundamentalmente na Corte Imperial, onde teve papel destacado como artista, arquiteto, decorador, planejador de reformas urbanas, e administrador da Academia de Belas Artes, além de escritor e poeta. Manoel de Araújo Porto Alegre fez amizade com pessoas importantes no cenário político e artístico, incluindo a própria família real. Os vínculos que criou com Jean Baptiste-Debret, levaram-no a Paris, onde conviveu

intensamente com poetas, artistas e arquitetos, para depois retornar ao Rio de Janeiro, de onde nunca mais saiu. Sua legitimação deu-se, portanto, no lugar que abrigava o núcleo de poder político do país, cujas determinações, pelo mesmo no nível artístico, eram inquestionáveis para as províncias. Já Pedro Weingärtner seguiu outro rumo, buscando, inicialmente, legitimação no país de origem de seus pais, a Alemanha. Somente depois percorreria a França, para se estabelecer na Itália. A considerar as notícias divulgadas na imprensa, seus elos com a província foram bastante intensos, e chegou a ter obras adquiridas pelo governo local.

Marcando o início do que seria a fase moderna está o *Salon de Outomne*, uma nítida tentativa de mimetizar o frescor do ambiente artístico parisiense impregnado de modernidade. Estas, então, seriam as balizas demarcatórias de uma nova fase para a cultura artística rio-grandense, em que os parâmetros acadêmicos cediam lugar a novas concepções e práticas artísticas. Como artista, o próprio Angelo Guido se enquadrava neste último período.

Ao chegar a Porto Alegre, em 1925, percebeu que as polêmicas que tinham movimentado São Paulo ainda não haviam atingido o meio intelectual e artístico da capital gaúcha. Homem culto, conhecedor da diversidade da cultura brasileira, tinha uma formação teórica e artística bem desenvolvida, em comparação com a de outros escritores e críticos de arte locais. Não lhe foi difícil, portanto, ocupar uma posição de destaque como intelectual, artista, crítico, professor e organizador de exposições de arte, num ambiente nitidamente provinciano. De fato, foi a primeira autoridade na área de artes visuais a exercer a crítica em toda sua plenitude no Rio Grande do Sul.[5] Não só era um artista experiente, como chegou a participar da primeira geração de modernistas brasileiros: seu ensaio *Ilusão* foi publicado na revista *Klaxon*, no fecundo ano de 1922. Lígia Chiapini Leite chega a comparar o papel de Angelo Guido com o do escritor Raul Bopp, que divulgava nas páginas dos jornais sulinos a cultura de outros lugares do Brasil.[6]

Na síntese que procurou realizar sobre a pintura produzida no Estado, afirmou: "O movimento artístico do Rio Grande não atingiu ainda a amplitude alcançada pelo movimento literário. Esse é de mais vastas proporções e de mais capacidade realizadora. Possui mesmo um cunho característico próprio, acentuado na nova geração, que falta em absoluto na pintura". É compreensível que esta sua opinião tenha marcado profundamente o meio intelectual e artístico local, a ponto de que a historiografia da arte tenha assumido as mesmas posições ao longo dos anos, reproduzindo a idéia de que, pelo menos na pintura, não houve espaço para as inovações modernistas no Rio Grande do Sul. No entanto, não se pode desconsiderar que significativas transformações foram se processando, tanto na escolha dos temas a serem tratados, como na maneira de representá-los. Desta forma, podemos perceber que a adesão a procedimentos artísticos de caráter moderno aconteceu, ainda que de maneira titubeante, no meio gaúcho, propiciando a aceitação de novos parâmetros para a produção e fruição de obras de arte.



Ponte do riacho,
Angelo Guido (1893 - 1969) , s.d.
Óleo sobre cartão, 32 x 50 cm.

De acordo com relato de Angelo Guido,[7] antes de ter visitado o sul pela primeira vez, pouco ouvira falar, no Rio de Janeiro ou em São Paulo, dos artistas do Rio Grande do Sul. Os nomes mais conhecidos eram os de Pedro Weingärtner, que já conquistara fama com exposições realizadas nestes dois maiores centros culturais do país, e de Leopoldo Gotuzzo, um jovem artista, que vinha firmando seu prestígio no meio carioca. Foi com surpresa que encontrou um ambiente de grande entusiasmo em torno da exposição coletiva de arte recentemente encerrada, que era justamente o *I Salon de Outomno.*

Incluir imagens: Salon de Outomno

O *I Salon de Outomno* foi inaugurado no dia 24 de maio de 1925, no edifício da Intendência Municipal de Porto Alegre, reunindo 305 trabalhos de pintura, escultura, desenho, arquitetura e arte decorativa. A revista *Máscara* consagrou um grande espaço a este acontecimento social e cultural, que apresentava artistas veteranos, como Augusto Luiz de Freitas, Libindo Ferrás, Francis Pelichek, e Pedro Weingärtner, que pela última vez, em vida, teve oportunidade de expor seu trabalho. Também apresentava artistas de tendências inovadoras, que ousavam enfrentar a "crítica" de arte. Assim tornaram-se conhecidos nomes como os de Fernando Corona, Antonio Caringi, Oscar Boeira, João Fahrion, José Lutzemberger, Júlio Gavronski e Judith Fortes. Mostrando paisagens, naturezas-mortas, retratos, e temas regionalistas, o *I Salon de Outomno* trazia leves sinais

de adesão à arte moderna, mas fugia do giro nacionalista que começava a se desenvolver em outras partes do país. Angelo Guido viu na mostra o momento de transição entre o academicismo de Pedro Weingärtner e Libindo Ferrás, e uma produção artística mais moderna, que não chegava a ser ousada. Mas o contraste entre diferentes concepções estéticas, mostradas simultaneamente, provocou o surgimento de preferências e antagonismos tanto por parte dos próprios artistas, como da crítica e do público. O fato de o *Salon* aceitar tanta diversidade, demonstra que a característica que imperava na literatura, de tolerância, coexistência pacífica e diálogo com os acadêmicos, repetia-se também nas artes plásticas.

Com o surgimento das tendências modernas se encerrariam os três períodos, ou ciclos, concebidos pela visão histórica de Angelo Guido. Sucederam-se com suas características, suas formas especiais, seus estilos, seus modos de ser, sua economia, sua estrutura social, sua literatura e sua arte. Embora a concepção empregada possa parecer arcaica aos olhos dos historiadores contemporâneos, importa salientar que houve, por parte deste artista e pensador, uma tentativa de compreensão e sistematização da produção artística regional, à luz de teorias históricas que ele demonstrava conhecer muito bem. Para os pesquisadores que atualmente trabalham com objetos de estudo semelhantes, esta estrutura fornecida por Angelo Guido seja claramente imperfeita. Ou pior: talvez não seja mais suficiente nem desejável. Mas o reconhecimento de seu papel como artista e intelectual que não só produzia arte como também era capaz de pensar sobre a arte já produzida e sobre a arte que se produzia na sua época, precisa ficar registrado.

Aproveitando o esforço que ora se instaura para o estabelecimento de novos paradigmas para o estudo da história da arte brasileira, acredito que os pesquisadores podem servir-se destas bases lançadas há mais de trinta anos para dar continuidade a um trabalho que ficou interrompido, ainda que seja para contestá-las ou completá-las. Se não nos bastam as respostas dadas por Angelo Guido sobre problemas relativos ao desenvolvimento artístico do sul do Brasil, ficam as perguntas, a vontade de respondê-las e a certeza de que o trabalho está apenas começando.

---

[1] Angelo Guido Gnocchi (Cremona, Itália, 1893- Pelotas, Brasil, 1969). Pintor, professor, escritor, historiador e cr´titico de arte. Sua família transferiu-se para São Paulo em 1895. Foi autodidata em sua formação intelectual, passando pelos debates nos cafés de São Paulo, onde comentava livros, concertos, artigos. Passou por um aprendizado artístico no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo com Piza e Borioni. Trabalhou, como decorador e cenógrafo, com César Formenti e Adolfo Fonzari. Desencantado com a pintura decorativa, começou a pintar quadros. Interessou-se por poesia, por filosofia hindu e esoterismo. Em 1912, aos 18 anos de idade, visitou a Bahia, recebendo convite de Theodoro Sampaio para decorar o Salão Nobre do Instituto Histórico e Geográfico, em Salvador. Naquela cidade, publicou seus primeiros artigos na imprensa e fez suas primeiras palestras sobre arte. Em 1914 passou a residir em Santos, SP, iniciando suas atividades jornalísticas no jornal *A Tribuna*, onde fez, até 1922, crítica musical e de artes plásticas. Em 1920, publicou seu primeiro livro intitulado *O sentido místico da cavalaria*. Publicou *Ilusão* (1922). A partir de 1924, viajou pelo

Nordeste e pelo Norte do país. Visitou Porto Alegre em 1925. Publicou *A natureza e a vida na Poesia Paranaense* em 1926. Fixou-se em Porto Alegre em 1928, onde passou a fazer crítica de arte no *Diário de Notícias*. Na mesma época teve uma doença que quase o deixou cego. Nesta cidade, a convite de Walter Spalding, coordenou a seção de arte da exposição comemorativa do Centenário Farroupilha, em 1935. Publicou *Forma e expressão na História da Arte* (1935). Em 1936, foi nomeado para a cadeira de História da Arte do Instituto de Artes. Publicou *O Mito das Icamiabas* (1937), *O Reino das Mulheres sem lei* (1937) e *As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul* (1940). Recebeu prêmios no Salão de Belas-Artes do Rio Grande do Sul nas edições de 1940 e 1953. Dirigiu o Instituto de Artes entre os anos de 1959 e 1962. Cf. SILVA, Ursula Rosa da. A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Angelo Guido. A crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica, 2002. [Tese de doutorado]

[2] GUIDO, A. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: Enciclopédia Rio-Grandense. Rio Grande Antigo. Vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 1968, p. 116.

[3] Cf. GUIDO, Ângelo. Os Grandes Ciclos da Arte Ocidental. São Leopoldo: Faculdade de Direito Rio dos Sinos, 1968, p.17. Vide GUIDO, A. Aspectos do Barroco. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, s/data, p. 13.

[4] GUIDO, A. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: Enciclopédia Rio-Grandense. Rio Grande Antigo. vol 2. Porto Alegre: Sulina, 1968, p. 116-139.

[5] SILVA, Ursula Rosa da. A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Ângelo Guido. A crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica, 2002.

[6] LEITE, Ligia Chiapini Moraes. Modernismo no Rio Grande do Sul. Materiais para seu estudo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p. 14-15

[7] Vide Exposições coletivas de arte em Porto Alegre, Diário de Notícias, 05.11.1940, p.10.

O Documentarista Pedro Weingärtner

Ruth Sprung Tarasantchi

Doutora em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e
Curadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Pedro Weingärtner gostava contar histórias em seus quadros. Apesar de ser um imenso paisagista e colocar diversos planos em suas composições bem feitas, são as figuras humanas e os animais que completam o quadro. Muitas vezes não percebemos ao primeiro olhar alguns destes seres, pois costumava escondê-los em sombras, embaixo de árvores. É necessário chegar perto da tela, olhar os detalhes para poder, afastando-se, apreciar a obra completa e aí ver surgirem os pormenores.

Nas idas e voltas entre a Europa e o Rio Grande do Sul, com paradas no Rio de Janeiro e São Paulo, Pedro Weingärtner se inspirou na vida gaucha, da qual nos deixou o seu testemunho em cenas regionalistas. Em suas viagens pelos interiores, sempre levava seus cadernos de desenho – hoje infelizmente perdidos – onde fixava cenas e detalhes que depois colocava em seus quadros, e que nos deixam encantados pela qualidade do seu fazer artístico. É uma lição da história dos costumes locais.

De 1893 até 1905, São Paulo teve como seu grande documentarista o pintor italiano Antonio Ferrigno , que viveu no estado paulista e deixou um testemunho dos costumes das fazendas de café.[1] O Rio Grande do Sul teve em Pedro Weingärtner um documentarista de igual porte, que com seus quadros mostrou os usos e costumes da vida gaucha.

Pedro Weingärtner; pintor gaúcho; gênero.

Pedro Weingärtner used to like telling stories when he painted his pictures. In spite of being a great landscape painter who was able to properly place several different planes in his well organised compositions, human figures and animals were necessary complements to his paintings to make them really complete. Frequently we do not see some of these creatures at first sight, as he liked hiding them in the shadows, under the trees. It is necessary to come close to the canvas and carefully look at the details, so as to be able to apreciate the whole painting afterwards, as we distance ourselves from it and now see the details emerging from the background.

In his constant moving to and fro between Europe and Rio Grande do Sul,Brazil, often stopping at Rio de Janeiro and São Paulo, Pedro Weingärtner took his inspiration from his gaucho native land, to which his regionalist scenes bear witness. While travelling across the hinterland, he used to take with him his scretch books – which unfortunately have been lost ever since – to draw scenes and details from what he would see. Placing them afterwards in his paintings,he delights us with the quality of his artistic work. They are a lesson in the history of local habits and manners.

From 1893 to 1905, São Paulo was largely documented by Italian painter Antonio Ferrigno, who lived in the paulista State and took inventory of the life style in the big coffee plantations of the area. As for Rio Grande do Sul, Pedro Weingärtner was responsible for documenting in his pictures, as powerful as Ferrigno's, the lifestyle and the manners of his gaucho native land.

Pedro Weingärtner; Brazilian Southern painter; genre painting.

O documentarista Pedro Weingärtner

Pedro Weingärtner, pintor gaúcho que atuou do final do século XIX até o ano de 1929, é o tema de estudo de minha atual pesquisa, que visa resgatar e valorizar sua obra. Esta pesquisa resultará na publicação de um estudo crítico sobre seus trabalhos, de temática e técnicas variadas, assim como em uma exposição inaugural no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em março de 2009, e que depois seguirá para Pinacoteca do Estado de São Paulo, em junho e, finalmente, em setembro, para o Museu Nacional de Belas Artes.

Weingärtner estudou na Europa, na Alemanha e na França, e durante um curto período de estada no Brasil, lecionou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Viveu muito tempo em Roma, onde produziu grande parte de sua obra. Em suas freqüentes vindas ao Brasil, trazia parte destas obras, que expunha em Porto Alegre, mas sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo, onde um público culto melhor sabia apreciá-las, sendo portanto compradas por colecionadores. Estando em sua terra natal, produzia inúmeros desenhos de cenas com tropeiros, costumes locais e paisagens. Certos desenhos deram origem a pinturas que foram realizadas no Brasil e outros serviram de inspiração para obras executadas na Itália. O caráter documental de sua obra, bem como sua técnica minuciosa, transformam seus quadros em referência, como registro do modo de vida e costumes do Sul do Brasil.

Este é o aspecto de sua obra que se pretende explorar aqui. De 1893 a 1905, São Paulo teve como seu grande documentarista o pintor italiano Antonio Ferrigno, que viveu no estado paulista e deixou um testemunho dos costumes nas fazendas de café[1]. O Rio Grande do Sul teve em Pedro Weingärtner um documentarista de igual porte, que registrou em suas telas os usos próprios do modo de vida gaucho.

Pedro Weingärtner gostava de contar histórias em seus quadros. Apesar de ser um imenso paisagista e colocar diversos planos em suas composições bem feitas, são as figuras humanas e os animais que completam o quadro. Muitas vezes não percebemos ao primeiro olhar alguns destes seres, pois costumava escondê-los em sombras, embaixo de árvores. É necessário chegar perto da tela e olhar os detalhes para depois poder, afastando-se, apreciar a obra completa e aí ver surgirem os pormenores.

Nas idas e vindas entre a Europa e o Rio Grande do Sul, com paradas no Rio de Janeiro e São Paulo, Pedro Weingärtner se inspirou na vida gaucha, da qual nos deixou o seu testemunho em cenas regionalistas. Em suas viagens pelos interiores, sempre levava seus cadernos de desenho – hoje infelizmente perdidos – onde fixava cenas e detalhes que depois colocava em seus quadros e que nos deixam encantados pela qualidade do seu fazer artístico. É uma lição da história dos costumes locais.

Um pintor de gênero

Duas vezes o pintor representou as pequenas lojas interioranas gauchas, com seus caixeiros viajantes e suas donas em trajes típicos, cercadas de todos os produtos que eles vendiam. Weingärtner era homem que gostava de miniaturizar suas cenas, o que faz com que entremos dentro do quadro e quanto mais o olhamos, mais detalhes descobrimos.

Vamos admirar a obra comumente intitulada *Fios emaranhados,* ou *Interior de empório*, mas que também poderia ser chamada de *Enrolando o novelo*, tal a precisão com que registra o gesto antigo de desfazer as meadas de lã e enrolá-las em novelos, mais práticos para o uso. Esta deliciosa obra, que representa Novo Hamburgo, datada de 1892, mostra o interior de uma venda. O caixeiro viajante trouxe os mostruários do que pode fornecer, e o menino, deitado no chão, aproveita a distração dos adultos para espalhá-los e, interessadíssimo, olhar o seu conteúdo. Do lado esquerdo, sentada, uma jovem, provavelmente filha da velha senhora dona do estabelecimento, está vestida com apuro, blusa e avental enfeitados com renda lindamente detalhada nos desenhos e transparências do tecido. Está segurando um bordado no colo, mas Weingärtner captou um instante em que ela olha para o caixeiro que, escarranchado sobre uma cadeira, apoiando-se no seu espaldar, segura a meada de lã para a velha senhora. O olhar dos dois, quase um flerte, é protegido pela presença e o sorriso benevolente da matriarca.

A composição, como sempre cuidada, leva nosso olhar do menino para o grupo dos três adultos. A direção das tábuas do chão também nos dirige para eles. Todos os detalhes são importantes para que possamos saber como era a vida no interior gaucho, no final do século XIX. Todos eles nos encantam, desde o pala do homem com a pistola no seu coldre e facão na cintura – afinal, ele viaja sozinho – até a cadeira ao lado da jovem, com seus apetrechos de costura. Em cima da bancada, o pintor coloca uma cesta de vime, que repetirá inúmeras vezes em diversos quadros. No fundo, observando as prateleiras de uma grande estante envidraçada, sabemos o que se vendia na loja: cortes de tecido, gravatas, roupas, tesourinhas, caixas de botões e outras miudezas.. Empilhados no alto da estante, terrinas e pratos de louça, moringas de barro, lampiões. Potes de vidro transparente com balas estão no fim da bancada. E se olharmos com mais cuidado, descobriremos, quase escondida , brilhando, a balança de cobre com seus pesos.

Mas é também em várias outras partes do quadro que se escondem detalhes surpreendentes: janelas na lateral e em último plano ampliam o espaço representado e a luz que por elas se filtra reflete nos vidros das estantes a paisagem do exterior. Perto da janela mais próxima, do lado direito do quadro, está uma sela, jogada em cima de um banco, junto com outros apetrechos de montaria. A cena é retratada sob uma luz difusa, em tons de ocres e marrons, que nos mostram tratar-se de um aposento pequeno, onde a aparente obscuridade vem do contraste com a luminosidade da paisagem de cores vivas vista pela janela, mostrando o sol intenso que está lá fora.



Chegou tarde, s.d.
Óleo s/ tela, 74,5x100 cm
Acervo MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

Weingärtner não tem preguiça e estuda cada detalhe. Na composição, ele dirige nosso olhar que vai do menino, segue as tábuas, chega ao grupo, nos distrai com os inúmeros objetos do fundo até que chegamos à janela iluminada. E demos uma volta completa.

O Museu Nacional de Belas Artes tem um quadro de temática semelhante, só que, apesar de a cena se passar outra vez em uma venda interiorana, aqui o artista se torna irônico e chama a tela de *Chegou tarde*. O caixeiro que está entrando olha surpreso ao encontrar outro colega sentado diante de uma mesa, mostrando para a dona da loja seus produtos espalhados. O olhar que este lhe lança é de puro deboche. Atrás do casal, uma jovem cabocla serve um refresco, mais um sinal de que se trata de um velho conhecido. Em segundo plano, no meio da tela, uma compradora controla a vendedora que está medindo uma peça de tecido. Atrás dela, o artista colocou uma pequena estante envidraçada e prateleiras que exibem os produtos à venda. Trata-se sem dúvida de uma lojinha menor e mais pobre do que aquela retratada na tela anterior, como se vê pela menor quantidade de mercadorias expostas e pela roupa mais simples da proprietária que conversa com

o caixeiro viajante. A composição do espaço é a mesma do quadro anterior e o ambiente é suavemente iluminado, surgindo pela janela lateral a paisagem banhada de sol.

A direção do olhar é conduzida pelo desenho das tábuas no chão, das paredes e das vigas do teto. A presença da cor vermelha em vários pontos do quadro – nas roupas dos personagens, nos mostruários, no tecido que está sendo comprado ou no pano jogado sobre uma pilha de caixas, mais à esquerda da tela – dão movimento à composição. E, nem é preciso repetir, os detalhes do quadro são mais uma vez exemplos da vida social da região e dos usos e costumes de sua gente, ao mostrar o sistema de abastecimento das vilas do interior pelos caixeiros viajantes e os modos simples do povo mais pobre, com suas roupas de tecido xadrez e suas vendinhas de dimensões mais acanhadas.

No Museu de Arte do Rio Grande do Sul encontra-se uma pequena tela onde o artista fez o estudo do fundo do quadro *Chegou tarde* e onde estão representados a estante e os vários objetos que colocou depois na grande composição, em mais um exemplo que mostra como Weingärtner compunha minuciosamente seus quadros. Esta pequena tela serviu ao artista quando pintou a obra final, que foi executada em Roma. Ângelo Guido, pintor rio-grandense e primeiro biógrafo de Weingärtner, ao comentar sua obra, chama este tipo de composição de "alegre realismo".[2]

No entanto, não foram estes os únicos ambientes retratados pelo artista. Filho de alemães e fluente na língua, costumava visitar as colônias dos imigrantes do Rio Grande do Sul e fixou em uma tela uma festa tradicional de Novo Hamburgo, chamada *Kerb*. Ao expor esse quadro em 1892 no Rio de Janeiro, obteve sucesso imediato, dada a temática mais próxima do gosto da capital. Do lado direito, Weingärtner colocou um grupo de imigrantes já bem de vida, todos elegantemente vestidos. A jovem senhora de vestido de estampa florida usa chapéu e leque e tem luvas delicadamente posadas no seu colo. As vistosas botas do homem atrás dela, provavelmente seu marido, mostram as esporas que leva calçadas, e a menina sentada no chão, talvez filha do casal, veste um vestido rodado de alegre estampa de flores, sob o qual aparecem os finos sapatinhos. Está ajudando a terminar as guirlandas de flores que ornam os lampadários e o umbral da porta, ao lado de uma caboclinha da sua idade, descalça e de roupas simples, vendo-se seu chinelinho jogado ao lado. À esquerda, um grupo de gaúchos conversa com algumas jovens, talvez combinado uma dança, enquanto as mulheres mais velhas e as meninas, no centro do quadro, vestem roupas simples, com os grandes aventais brancos usados para protegê-las, um hábito típico europeu. Atrás delas aparecem, na janela, duas crianças que espiam a sala, junto à negra que delas cuida. Seria significativo o fato de ser ela mostrada do lado de fora da casa, enquanto um alegre cachorrinho faz parte do grupo de gaúchos, acompanhando seu dono?

Para unir os dois grupos, lá estão os músicos, que aparecem, sentados, num aposento ao lado. É um momento de pausa, e eles conversam e bebem enquanto descansam, ao lado

dos seus instrumentos. As tábuas do chão e as vigas do teto guiam nosso olhar para frente e para o lado direito do quadro. As cores, como em outros de cenas de interior, são predominantemente ocres e marrons e, para alegrar o todo, equilibrando a composição, vermelhos e brancos aparecem nas roupas e no cachorrinho malhado.

Estes quadros são telas grandes, de mais de um metro, e sentimos que o pintor tenha feito tão poucos. Ângelo Guido repara que nesta última obra o artista fez questão de colocar os "dois elementos fundamentais na formação da civilização rio-grandense: o gaúcho da região pampeana e o colono das zonas rurais da Serra; o homem de pala e de bombachas e o que ainda usa os trajes do seu país de origem".[3]

Paisagens como cenário de costumes

Não são apenas nas pinturas de gênero que se revela o aspecto documentarista na obra de Weingärtner. Também suas paisagens podem ser cenário em que são flagrados os costumes do Rio Grande do Sul do seu tempo. Registros importantes são as cenas rurais, das planícies, como ocorre em *Pousada de carreteiros*, onde são retratados homens que descansam depois de um dia de trabalho. As carroças cobertas de couro estão desmontadas e os bois, livres das cangas; como os cavalos, soltos, eles pastam ali por perto. Alguns carreteiros tomam chimarrão, comem e conversam, enquanto outros ainda cozinham a refeição em um caldeirão suspenso em estacas fincadas no chão, sobre um fogo aceso com gravetos. A paisagem ao redor é cuidadosamente pintada e as figueiras de copa grande e arredondada, típicas da região, aparecem constantemente. Sempre há cães perto dos homens. Aqui, não se trata de representar os colonos imigrantes, mas a gente dos pampas, povo mestiço, no meio do qual é freqüente a presença de negros.

A mesma cena foi repetida em outros quadros e, apesar de os fundos serem os mesmos, os personagens mudam de lugar. Alguns podem ir para trás, fazendo parte de outro grupo, outros saem, enquanto novos personagens são também incorporados à cena.Temos assim lembranças da Barra do Ribeira, de Bento Gonçalves, Desterro e muitos outros lugares.

Muitos desses quadros, mesmo com temáticas gaúchas, foram executados em Roma. Weingärtner levava consigo os desenhos dos lugares que visitava em sua terra natal e, possivelmente, também fotos, pois tinha trabalhado quando jovem com um fotógrafo e era amigo de outro, Lunara, com o qual costumava andar pelos interiores. Angelo Guido nos relata que, em uma vinda ao Rio Grande do Sul em 1893, o artista "acumulou" vários pequenos quadros *d'après nature*, registros onde reproduziu plantas, figuras humanas, habitações e animais, que levou consigo na volta para Roma [4].

Foi assim que pintou *O Rodeio*, em 1908, um de seus quadros maiores, em que, espalhados, vemos homens laçando bois, outros a cavalo reunindo o gado, enquanto em um canto outros marcam um cavalo, com a planície ao fundo. Quando foi exposta em Porto



Tempora mutantur, 1889
Óleo s/ tela, 110 x 144 cm
Acervo MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Alegre, esta obra recebeu sérias críticas, pois os gaúchos acharam que nela havia erros graves quanto às suas práticas habituais e seus costumes. Mostravam-se assim incapazes de perceber, na reunião dessas diversas cenas, a permanência afetiva do Rio Grande do Sul na memória do artista, um mudo imaginado e quase alegórico, mais do que o retrato de uma seqüência de ações de real interesse apenas para os que nela tomavam parte. É desnecessário acrescentar que, para os aficionados de arte, este é um fato que não tem a menor importância, diante da beleza da obra.

Ao pintar cenas da vida rural, Weingärtner também registrou o cotidiano das famílias imigrantes no campo. *Tempora mutantur*, obra de 1889, hoje no MARGS, é o testemunho de uma derrubada para iniciar o plantio do novo colono. As árvores cortadas que aqui figuram foram estudadas e reproduzidas várias vezes, como fundo de outros quadros ou formando por si sós uma paisagem. Importante é o casal que está em primeiro plano. Cansado, o homem sentado no carrinho de mão ainda segura a enxada com que abriu os sulcos na terra para receber as sementes. Seu olhar perdido mostra que talvez esteja pensando em como foi parar em um lugar tão longínquo, ele que um dia fez parte

de um exército valoroso, como podemos verificar pelas calças que ainda usa. A mulher logo atrás olha a mão provavelmente cheia de bolhas, por não estar acostumada a um trabalho tão rude. Este quadro nos dá um exemplo das agruras por que passaram muitos colonos no começo de suas vidas na nova pátria. A casinha ao longe, com a fumaça saindo da chaminé, mostra a simplicidade da vida que levavam. Este triste e belíssimo quadro é um registro importante, tanto da bravura do novo imigrante quanto da força do fazer artístico de Weingärtner.

Além de cenas rio-grandenses, o artista também nos legou importantes flagrantes da vida em outras partes do sul do país. Nas suas freqüentes viagens à terra gaucha, Weingärtner costumava embrenhar-se pelo interior, tendo chegado até Santa Catarina. Foi lá que um dia vislumbrou o surgimento de Nova Veneza. Pintou os terrenos recém preparados para a construção do casario simples, as ruas rasgadas na terra vermelha, mostrando, ao fundo, as árvores que antes preenchiam o terreno agora desolado. Em primeiro plano, já vemos bananeiras plantadas e mulheres conversando, enquanto o almoço está cozinhando na panela pousada sobre o fogão rústico, em cima da madeira em brasa. A vida já está correndo normalmente, como nos mostra, no canto esquerdo do quadro, a jovem que colhe alguma verdura plantada ou, mais ao longe, as roupas estendidas nos varais. Este lindo documento de época está hoje na Prefeitura de Nova Veneza e é datado de 1893.

Outro tema caro a Weingärtner ao retratar a vida no campo e nos pequenos vilarejos é o das lavadeiras, que ele coloca em fundos de quintais, aproveitando a presença dos riachos ou pequenos olhos d'água. As mulheres e suas roupas estendidas dão movimento a esses quadros e nos ensinam costumes hoje esquecidos, como esfregar as peças nas tábuas de madeira, ferver as mais sujas e quará-las no sol. No ambiente, ora há trechos iluminados em meio à penumbra, ora os raios de sol passam através das ramagens das árvores, formando manchas de luz. As pequenas figuras que o pintor coloca em pontos estratégicos, outras vezes quase escondidas , são detalhadas e dão um encanto peculiar ao quadro como um todo.

Como já vimos, a Barra do Ribeira aparece constantemente nos quadros de Weingärtner. São paisagens horizontais, onde a água, a areia e o céu se entrecruzam. Pequenas figuras à beira das praias as enfeitam. Na beira dos rios, as casas e as árvores se refletem nas águas calmas. Na Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul, dois quadros de paisagem enriquecem sua coleção. Em um deles, denominado *Maricás* – nome das árvores que crescem à beira d'água, com seus galhos retorcidos – o jogo de reflexos que projetam é de uma qualidade pictórica interessante. Em outro, também à beira de um curso d'água [ou espelho d'água??], em meio à densa e intrincada vegetação de uma mata, as garças descansam. Desta paisagem existe também uma gravura em metal, que é das melhores que o artista executou.



Barra do Ribeira, 1914
Óleo s/ tela, 37,2 x 64,4 cm
Coleção José Oswaldo de Paula Santos

O registro detalhista e a miniatura

Talvez os quadros pequenos de Weingärtner, quase miniaturas, sejam os que mais nos encantam. É o caso de *Passarinheiro,* que registra uma cena em Desterro. Nela, os meninos que examinam uma arapuca para capturar aves [ou onde uma ave foi capturada?? O pássaro está lá ou não? Não me parece gaiola, mas armadilha...] estão próximos às peças de roupa postas a quarar na grama pelas lavadeiras que conversam junto a um riacho, tendo ao fundo as casas do vilarejo.

Outro exemplo é o da pequena tela denominada *Fidalgo a cavalo*, cena identificada como tendo lugar em Bento Gonçalves, 1913. Nela, visto de um ponto mais alto do que o das figuras representadas, surge um vilarejo gaucho, com suas casas de madeira e vacas na rua. No primeiro plano, um peão, montado a cavalo, conversa com o homem a quem destina a montaria, o fidalgo que enverga calças bombacha, botas, japona e chapéu militar, tendo à cintura uma espada e um chicote na mão. São muitos os outros pequenos quadros notáveis que encontramos na obra de Weingärtner, entre eles, quintais à beira rio com um cercado para animais e casebres com roupa estendida ao fundo, como vemos em *Barra do Ribeira*, de 1914, outros com uma choupana que serve de abrigo a aves domésticas e uma vaca, quando o pintor não coloca uma criança sentada em um capinzal no terreiro de casebres humildes, brincando com galinhas.

A galinha, que nunca para quieta, era um animal que certamente fascinava o pintor, pois ele a colocou em inúmeros quadros, focados tanto no Brasil quanto na Itália, para completar a composição ou simplesmente pelo prazer de incluí-las na tela. E seus galináceos ciscam, andam , mexem-se sem parar, quando não são os galos que se enfrentam numa

brigam. O mesmo se pode dizer dos perus que, com seus rabos abertos em roda ou suas barbelas vermelhas, embelezam as pequenas telas do artista

São quadros que podem ser olhados com lente, e é o que os colecionadores fazem, entregando orgulhosamente uma lupa ao visitante para que possa apreciar cada detalhe. Esta qualidade de miniaturista Weingärtner manterá quase sempre, e é uma incógnita saber com que pincel terá sido executada a obra, se ele era míope ou se usou lupa para conseguir esta minúcia nos detalhes. Sabemos que ele demorava a terminar um quadro, pois além de fazer desenhos preparatórios, pintava pequenas telas com partes dos quadros a serem executados, como se viu no caso da estante do *Chegou tarde* e na vegetação do *Tempora mutantur*.

Sua técnica pictórica exigia que a execução de cada obra se fizesse em etapas, pintando várias camadas, que devia deixar secar para poder continuar o trabalho. A pincelada quase sempre invisível dá à pintura um acabamento liso. Outras vezes, ela tem massa pictórica mais grossa, e então se vê o sentido do trabalho do pincel nas mãos deste artista que raras vezes usa a espátula. Quanto às cores, não inventava nada, procurando ser fiel ao que via. Prova disso é que, já de volta ao Brasil e morando em Porto Alegre, Weingärtner escolheu diversos recantos da cidade para colocar em suas telas. Olhando pela janela de sua casa, via a paisagem do *Jockey Club Moinhos de Vento,* que pintou em 1922.Tela de mais de um metro, ela é hoje um preciso documento de uma paisagem perdida. Quase fotográfico, é interessante observar nesse quadro o casario detalhadíssimo e os cavalos correndo na raia.

---

[1] Ruth Sprung Tarasantchi. *Antônio Ferrigno 100 Anos Depois*. São Paulo, Ed. Pinacoteca do Estado, 2000.

2 Angelo Guido. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre, Diretoria de Artes da Divisão de Cultura do Rio Grande do Sul, 1956, p.60.

3 Idem, ibidem, p. 62.

4 Angelo Guido, *op. cit.,* p. 64.

A construção de uma identidade visual: o caso do "gaúcho" nas artes plásticas do Rio Grande do Sul, de Pedro Weingärtner a Antonio Caringi

Paulo César Ribeiro Gomes

Doutor em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pela UFRGS (2003).
Artista plástico e professor junto ao Curso de Design do Centro Universitário
Ritter dos Reis, em Porto Alegre.

A convivência com obras de temática regional, produzida pelas artes plásticas desde o final do século XIX até os anos 1970 leva a crer na existência de uma imagem identitária do gaúcho. A construção de uma identidade visual não esteve ligada a uma pintura de caráter histórico, que retratasse acontecimentos fundamentais da história local. Neste artigo, trataremos da questão da identidade tendo como eixo focal a figura emblemática do gaúcho mítico, não a do gaúcho gentílico ou mesmo a do peão gaúcho.[1]

Gaúcho; identidade regional; arte no Rio Grande do Sul.

This paper seeks to investigate the local movement of artists who created a image of the "gaúcho" – we refers to people from the state of Rio Grande do Sul – in his paintings and engravings during the first half of the twenty century. This text describes the procedures of many writers and plastic artists to created this local identity, analyzing his successive stages and seeking a comprehension of his consequences and importance for the local culture.

"Gaúcho"; identity; art in the Rio Grande do Sul.

Introdução

O projeto de construção da identidade visual do nativo do Rio Grande do Sul, através das artes plásticas, ocorreu em um período que vai do final do século XIX até os anos 1970. Esse processo tem seu início na construção literária da imagem do gaúcho através dos escritores do *Partenon Literário*, avança com Simões Lopes Neto e Pedro Wayne, e culmina com a obra de Erico Verissimo, já na segunda metade do século XX. É um processo no qual a idéia de identidade é construída por discursos (econômico, social e político) e por imagens. No caso local, é uma representação ideológica, ao contrário do olhar antropológico dos artistas argentinos e uruguaios do período que vai do século XIX ao início do XX. A construção da imagem do gaúcho envolve toda uma máquina da qual participam o discurso dos monumentos públicos, a retórica oficial, o patronato, a narração literária (através da poesia, do romance, dos contos) até a emergência da música dita nativista. As bases desse discurso estão na literatura local, mas ele vai se nutrir do pensamento regionalista que permeia a modernidade brasileira[2] e também do modelo nacionalista do Estado Novo. Da figura, inicialmente literária do gaúcho, surgirá – por meio dos costumes, trajes, postura e adereços – toda uma construção aglutinadora que culminará na criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), esforço concentrado para fundar toda uma ancestralidade legitimadora da "cultura gauchesca".

1. Identidade

A idéia está vinculada ao conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa, tais como nome, idade, estado, profissão, sexo, defeitos físicos, impressões digitais, etc. Tratando aqui de uma identidade plural, grupal, ligada a uma região e as suas especificidades locais, é necessário entender identidade como identidade cultural, isto é, identidade de um grupo localmente situado. Conforme Teixeira Coelho[3], o conceito de identidade cultural é uma noção-chave, que aponta para um sistema de representação das relações entre indivíduos e os grupos e entre eles e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo. No núcleo da identidade cultural, aparecem a tradição oral, a religião e comportamento coletivos formalizados como ritos profanos e as manifestações folclóricas, além dos comportamentos informalmente ritualizados, como ir à praia, freqüentar espetáculos esportivos, além das diversas manifestações artísticas. Um dos fatores essenciais da identidade cultural é a idéia de território, o que nos leva a falar em regionalismo.

2. Regionalismo artístico e o tradicionalismo

O regionalismo artístico no Rio Grande do Sul, que inclui o homem e a paisagem, teve dois momentos bem definidos. No primeiro período, ainda durante o Romantismo, acontecimentos históricos (Revolução Farroupilha, Guerra do Paraguai) vão se unir a fatos literários, como a fundação do *Partenon Literário*, a publicação das obras de Apolinário Porto Alegre, de Oliveira Belo e de Cezimbra Jacques. Nesta época, coincidindo com a Proclamação da República, retorna ao Rio Grande do Sul, oriundo da Europa, o pintor Pedro Weingärtner, que produzirá localmente estudos destinados a telas com motivos regionais. A culminação deste período será no mesmo ano de 1898, com a apresentação de *Tempora mutantur*, pintura que associa a paisagem local e a figura do imigrante italiano.

O segundo período ocorre durante o modernismo, no contexto dos movimentos de vanguarda na década de 1920 e na arte social dos anos 1930, resultado do projeto cultural de Gustavo Capanema. Conforme Nilda Jacks[4], este modernismo dará ênfase à construção de uma identidade nacional, recusando os regionalismos em favor do nacionalismo, como única forma de universalizar a cultura brasileira. Guardamos deste período o significativo ato político da queima das bandeiras estaduais e a proibição de quaisquer símbolos que não os nacionais (1998, p. 22-23).

De acordo com Sergius Gonzaga[5], a construção da identidade do gaúcho e as questões decorrentes desta construção – o que é o gaúcho, quem é o gaúcho e como surgiu o gaúcho? – são o resultado de um minucioso processo ao qual o mesmo autor chama de *a gênese das belas mentiras*: “Podemos supor que, em meados do século XIX, a figura marginal do gaúcho estivesse praticamente extinta. E, por conseguinte, apta a renascer

como instrumento de sustentação e imposição ideológica dos mesmos grupos que a tinham destruído. O processo de transfiguração do gaúcho-pária em gaúcho-aristocrata, cheio de virtudes civis e militares, [...] teve o seu coroamento apenas no século XX [...]" (p. 118).

O gaúcho literário é obra do *Partenon Literário* (1868), filho do gaúcho romântico de José de Alencar, que ecoará tanto no gaúcho trágico de Apolinário Porto Alegre, quanto no gaúcho realista de Oliveira Belo, culminando no gaúcho idealizado por João Simões Lopes Neto. Ele já tem, conforme Hohlfeldt, as marcas que o caracterizará: solitário, taciturno, de pouca fala, sempre armado de faca, de lança e da boleadeira; dormirá ao relento e terá por companhia apenas o animal que monta, alimentando-se de churrasco e de chimarrão (1998, p.18-19). Hohlfeldt[6] estabelece que a construção do gaúcho literário se dá no momento no qual se consolida a ocupação do território por poucos proprietários (caudilhos) e a degeneração definitiva do gaúcho como o "gaúcho a pé". A partir daí, veremos o surgimento de três gaúchos: o gaúcho histórico (parte do processo de desenvolvimento local), o gaúcho literário (artístico) e o gaúcho mítico (a construção da imagem idealizada).

A invenção do gaúcho culminará no movimento tradicionalista, surgido no contexto tumultuado do final da ditadura de Getúlio Vargas. Álvaro Santi[7] esclarece que há duas correntes sobre o gauchismo: uma criada pelo romantismo e continuada pelos tradicionalistas, dando aos gaúchos os atributos de cavaleiro medieval, cultivando a nostalgia de um passado idealizado no campo, substituído pelo tempo presente que se industrializa; a outra corrente é baseada em documentos históricos e em crônicas de viajantes, que caracteriza o gaúcho como um grupo social marginalizado pelos latifundiários e pelo serviço militar da época.

Conforme Barbosa Lessa[8], o tradicionalismo é o movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem-coletivo, através de ações que o povo pratica (mesmo que não se aperceba de tal finalidade) com o fim de reforçar o núcleo de sua cultura. A exaltação do heroísmo, como atributo intrínseco ao gaúcho, sedimenta-se com a Guerra do Paraguai, na qual, conforme Gonzaga (1980, p. 130), ocorre o início da apologia de figuras heróicas, alçadas à condição de símbolos da grandeza do povo rio-grandense que exaltará, a partir de então, a memória dos Farrapos.

Em 1947 ocorre a fundação do Departamento de Tradições Gaúchas do Colégio Estadual Júlio de Castilhos e, no ano seguinte, a criação do "35 Centro de Tradições Gaúchas", ambos inspirados nos modelos uruguaios das *Sociedades Criollas.* O movimento propunha reviver o gaúcho, recuperar o seu léxico, suas vestimentas, bem como todos os hábitos campeiros que pudessem ser adaptados a um galpão na cidade. Os articuladores do movimento justificam sua existência como reação à invasão cultural norte-americana (materializada através da música e do cinema) e também uma reação

contra os imigrantes (que assumiam posições de destaque na vida econômica e política) por medo da competição e da possível perda da tradição local.

3. A imagem plástica e seus autores

Guilherme Litran (1840-1897) e Pedro Weingärtner (1853-1929) são os dois primeiros artistas a retratar acontecimentos históricos, aspectos geográficos e nativos locais em suas obras pictóricas. Litran, artista de origem espanhola[9], pintou *A Carga de cavalaria*, notável tela[10] que se caracteriza por um dinamismo ímpar na nossa pintura, fugindo completamente ao padrão da época, proporcionando ao observador a imagem de um acontecimento carregado de energia e movimento, aparentemente uma cena da Guerra dos Farrapos.[11] Independente da correta identificação a cena, fato histórico ou não, é uma pintura de grande ação e de inegável beleza.

Lunara[12] (1864-1937) foi um fotógrafo amador que documentou a cidade de Porto Alegre e seus arredores através de paisagens de qualidade e de retratos de grande fineza de observação. Suas imagens inspirariam Pedro Weingärtner, mormente as obras *Pousada de carreteiros em Barra do Ribeiro*(1914) e *Gaúchos chimarreando* (1911)[13]*.* Preocupado em estabelecer um diálogo entre os grupos humanos (os gaúchos) e a paisagem, as pinturas de Weingärtner darão início a uma tradição que, tomando a paisagem local como tema primordial, constituirá um embate entre as inquietações formais e a dificuldade de escapar da identidade rural.

Verificamos esse fato nas obras de Libindo Ferrás (1877-1951), Oscar Boeira (1883-1943) e Francis Pelichek (1896-1937), que evidenciam a dificuldade de associar uma construção plástica contemporânea às transformações que ocorrem neste momento no estado: a passagem de uma economia agropecuária ou rural para outra industrializada ou urbana. A representação da paisagem vai, muito cautelosamente, mudando de aparência, deixando lentamente para trás a paisagem rural até chegar as paisagens urbanas de Angelo Guido (1893-1969), Iberê Camargo (1914-1994), Edgar Koetz (1914-1969), Gastão Hoffstetter (1917-1986), João Fahrion (1898-1970) entre outros.

Outra ação assemelhada pode ser acompanhada pelas capas dos primeiros anos da *Revista do Globo* (1929-1967)*,* nas quais, de acordo com Paula Ramos[14], a imagem do gaúcho vai assumindo características cada vez mais idealizadas, conforme podemos ver em uma das primeiras capas da publicação, produzida por Pelichek, na qual vemos um velho gaúcho tomando chimarrão. Gregorius[15] produzirá o gaúcho a caráter, de costas, olhando para o campo que se torna cidade ao fundo, marcando a oposição entre o rural e o urbano. Já Nelson Boeira Faedrich (1912-1994) produzirá, pelo menos, duas capas exemplares: a primeira[16] apresenta a curiosa imagem do *Mickey Mouse* pilchado[17], com direito a lenço, esporas e cuia de chimarrão, enquanto uma segunda[18] traz-nos a monumental imagem do gaúcho lanceiro, com seu poncho enfunado e a lança dominando a paisagem. Esse



LITRAN. Guilherme.
A carga de cavalaria.
Óleo sobre tela, 1893, Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre.



WEINGÄRTNER, Pedro.
Gaúchos chimarreando.
Óleo sobre tela,
101 cm. X 200 cm., 1911,
Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre.

inegável herói, habilmente fabricado pelo artista, satisfará plenamente às necessidades patrióticas dos leitores gaúchos no ano do centenário da Revolução Farroupilha (1935).

José Lutzenberger (1882-1951)[19], arquiteto e desenhista alemão, chega ao Rio Grande do Sul em 1920. Sua habilidade técnica e seu talento de observador produzirão as melhores imagens sobre o Rio Grande do Sul no período, a um só tempo bem humoradas e críticas, mas sem sarcasmo ou denúncia social. Para o já citado centenário farroupilha, ele pintará a série dos *Farrapos.* São imagens de encomenda, belas e bem feitas, mas sem base histórica: seus farrapos parecem ter saído de algum filme de faroeste, de alguma história em quadrinhos ou dos romances de Karl May. Independente disto, ou mesmo talvez por causa disso, essas imagens de excepcional fatura ficarão célebres, principalmente com sua ampla difusão após a morte do artista.

Aldo Locatelli (1915-1962), pintor e decorador italiano, consolidará, assim como Caringi na escultura, a imagem mítica do gaúcho, do folclore, da história e da religião locais. Sua obra de excepcional qualidade plástica vai atender perfeitamente aos anseios culturais, identitários e ideológicos do momento. Mostrando personagens grandiosos e atemporais, essas pinturas são a síntese temática do seu trabalho: nelas aparecem os atores da etnia local[20] – portugueses, índios e os imigrantes italianos e teutos –, os heróis civis e militares do passado, as glórias do presente e os mitos formadores. É importante destacar a mudança considerável ocorrida no imaginário da identidade local: as pinturas de Locatelli, para o Palácio Piratini, foram encomendadas para substituir as pinturas feitas nos anos 1920 por Augusto Luiz de Freitas (1868-1962), grandes cenas históricas retratando *A batalha da ponte da Azenha* e a *Chegada dos casais açorianos*.[21]

Antonio Caringi (1905-1981)[22] será o artista de maior repercussão na constituição do imaginário local. Com grande domínio técnico na escultura e muito talento, ele irá materializar as figuras da cultura local: as míticas (folclóricas e literárias), as idealizadas (imigrantes e os gaúchos) e as históricas (nos diversos retratos de civis e militares). Sua obra culminará na celebérrima figura d´*O Laçador*, que foi modelada para o pavilhão gaúcho das comemorações do quarto centenário de São Paulo. Em 1958, ela será fundida em bronze e colocada na entrada de Porto Alegre, tornando-se, a partir de então, o símbolo máximo da identidade local.

Ao contrário dos míticos gaúchos de Locatelli e de Caringi, os artistas do Clube de Bagé[23] não tinham nenhum propósito de reforçar a imagem heróica ou idealizada do povo gaúcho. Sua ênfase estava na representação da dura verdade do trabalho: a exploração da mão de obra, a desumanidade das condições, a degradação do trabalhador e a crueza da vida tanto no campo quanto na cidade.[24] Seus principais artistas, que professavam uma aberta simpatia pelos movimentos sociais, usaram como armas para suas denúncias o caráter democrático da gravura e o excepcional domínio técnico que possuíam.
É de Vasco Prado (1914-1998) a importante figura do gaúcho indígena: simples, pobre,



CARINGI, Antonio.
O Laçador,
bronze, 1958, Porto Alegre.

sem refinamentos, sem fantasias. A obra, que estava inscrita no concurso para a escolha da imagem do gaúcho para o pavilhão do Estado no quarto centenário de São Paulo, acabou sendo preterida em favor da obra de Caringi. Essas duas imagens, a de Vasco e a de Caringi, independente de suas qualidades de concepção ou artesanato, são imagens simbólicas da decisão de caráter ideológico que adotou a constituição de uma mitologia, ao invés de simplesmente destacar a história e a tardia (e difícil!) constituição da identidade local.

Ao longo das décadas seguintes, poucos artistas irão se dedicar seriamente ao tema. Seja pela situação política dos anos 1960 e 1970, ou pelo natural esvaziamento do interesse, devido a sua apropriação por outros meios artísticos, tais como a música, o tema ressurgirá no painel de Vasco Prado para a Assembléia Legislativa, nas pinturas de Oscar Crusius (1904-1991), nas "recriações" históricos de Guido Mondin (1912-2000) e no gaúcho sintético e folclórico de Nelson Jungbluth (1921-2008).

É de Clébio Sória (1934-1987) a única obra que tem por tema a Revolução Farroupilha. No seu painel para a Estação Central do TRENSURB (em Porto Alegre), a apropriação do tema é menos heróica e mais histórica, sendo tratado de maneira distanciada, enfatizando o caráter coletivo do acontecimento e retratando algumas ações de caráter genérico da longa guerra de dez anos.

Conclusão

Se o caminho da pintura histórica, antevisto n'*A carga de cavalaria*, de Guilherme Litran, não teve a esperada continuidade, tampouco tiveram a devida repercussão as telas de temática gaúcha de Pedro Weingärtner, nas quais ocorre a correta união da paisagem rio-grandense com as figuras dos homens da terra. Esses dois caminhos seriam os que naturalmente esperaríamos que o regionalismo artístico plástico seguisse. Mas não foi assim que ocorreu. Os gaúchos optaram pelo gauchismo heróico d'*O Laçador*, de Antonio Caringi. É uma imagem só parcialmente bem sucedida e não tem a unanimidade dos gaúchos[25], talvez devido ao seu caráter excessivamente alegórico ou por causa de inevitável identificação com o movimento tradicionalista.

Seria inadequado falar de uma identidade plástica do gaúcho, pois mesmo sem os referentes visuais, os autores e suas obras aqui enumeradas ajudaram a construir a imagem do gaúcho, definitivamente incorporada à cultura local, seja através do gaúcho histórico, do gaúcho literário (artístico) ou do gaúcho mítico. Antes de ser uma identidade visual, é uma auto-imagem. Seja no meio rural ou no meio urbano, ela existe principalmente pelo culto às "tradições gaúchas" (tais como o chimarrão, os trajes, o churrasco, as danças etc.) e tem como principal característica ser híbrida; uma mistura de orgulho, afeto e de crítica, temperada com uma pitada de auto-ironia.

[1] Cf. Maria Eunice Maciel, citado em VICTÓRIA, Clóvis; FRANZONI, Vanessa. O Gaúcho como emblema. *Zero Hora*. Porto Alegre, 20 set. 2008, p. 2.
[2] Conforme podemos observar na Antropofagia paulista (e de seus ideólogos) e, ainda, no que pese a pouca divulgação do mesmo, conforme LARRETA & GIUCCI (2007, p. 275), no pensamento regionalista de Gilberto Freyre.
[3] COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
[4] JACKS, Nilda. *Mídia Nativa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
[5] As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, José Hildebrando e GONZAGA, Sergius. *RS: Cultura & Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, s/d.
[6] HOHLFELDT, Antonio. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.
[7] SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia – O Nativismo Gaúcho e suas Origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004
[8] Um dos fundadores do MTG, Movimento Tradicionalista Gaúcho.
[9] Ver catálogo *Frederico Trebbi e Guilherme Litran*. Pelotas: Fundapel, Departamento de Cultura, 1991.
[10] Obra pertencente ao acervo do Museu Júlio de Castilhos (Porto Alegre). Óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 1893.
[11] Dizemos *aparentemente* pois os registros do Museu Júlio de Castilhos, proprietário da tela, não informa praticamente nada sobre sua origem e destinação, sendo possível que o título tenha sido atribuído posteriormente.
[12] Lunara é o pseudônimo de Luiz do Nascimento Ramos, fotógrafo amador e fotoclubista, atuante em Porto Alegre no final do século XIX e início do XX. Sua obra e biografia foram resgatas por Eneida Serrano em obra intitulada "Lunara Amador", livro editado com apoio do FUMPROARTE, em 2002.
[13] *Pousada de carreteiros em Barra do Ribeiro*: óleo sobre tela, 37 x 73 cm, acervo APLUB. *Gaúchos Chimarreando*: óleo sobre tela, 101 cm. x 200 cm., acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.
[14] RAMOS, Paula Viviane. *A Experiência da Modernidade na Secção de Desenho da Editora Globo – /revista do Globo (1929-1939)*. Porto Alegre, PPGAV/Instituto de Artes, UFRGS, 2002 (dissertação de mestrado inédita).
[15] Revista nº 13, de 1931.
[16] Do ano de 1934.
[17] Pilchado significa trajado com vestimenta típica gaúcha, conforme o *Dicionário Gaúcho Brasileiro*, de Batista Bossle (Porto Alegre: Editora Artes e Ofícios, 2003).
[18] Do ano de 1935.
[19] Ver sobre o assunto em GOMES, Paulo. *José Lutzenberger, Cronista*. Porto Alegre: MARGS, 2001.
[20] Sempre é destacada a ausência de negros nas pinturas, fato que acreditamos ser antes uma determinação dos comitentes do que uma opção do artista.
[21] Sobre o tema ver GOMES, Paulo e TREVISAN, Armindo. *Aldo Locatelli: O Mago das Cores*. Porto Alegre: MARPRON/CEEE, 1998.
[22] Ver mais sobre o assunto em GOMES, Paulo. Bronze sobre granito. In: *Antonio Caringi: O Escultor dos Pampas*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.
[23] As obras de Danúbio Gonçalves (1925), Glênio Bianchetti (1928), Glauco Rodrigues (1929-2003), Edgar Koetz (1914-1969), Carlos Scliar (1920-2001), entre outros, serão acompanhadas pelas obras de Vasco Prado (1914-1998), outro notável artista da época.
[24] Sobre o tema ver a bibliografia publicada em GOMES, Paulo (org,.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
[25] Apesar de sua contraditória eleição por voto popular, em 1992, *O Laçador* foi eleito símbolo da cidade de Porto Alegre.

A Reurbanização Carioca (1902-1910): um cenário laico para a República.

Helena Cunha de Uzeda

Doutora em Artes Visuais pela EBA / UFRJ.
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Unirio

No Rio de Janeiro como em Paris, a imensa reurbanização realizada pelo prefeito da cidade definiu um novo cenário burguês, inserindo-o no modelo hegemônico da modernidade. O projeto do prefeito Pereira Passos para a cidade estabeleceu um novo centro e outro vetor de crescimento para a Capital Federal, abandonando não apenas o antigo núcleo colonial do Largo do Carmo e Rua Direita, mas também a concepção tradicional católica de organização urbana, da qual, até aquela época, ainda não nos havíamos afastado. Nela, a presença vigilante de um templo religioso dividia espaço com um prédio administrativo civil, que era marcos do equilíbrio de poder entre Estado e Igreja. O longo processo de secularização instaurado nas sociedades modernas, transferiu progressivamente o poder das instituições religiosas às leigas, tendo no Brasil esse processo sido exacerbado no período da proclamação da república, quando o espírito positivista extinguiu, oficialmente, a influência religiosa sobre o Estado. A Avenida Central tornou-se o espaço mais importante da Capital Federal e mais revelador do novo estilo de vida cosmopolita, eclético, republicano e laico, com construções como o Teatro Municipal e o Hotel Avenida, com sua estação de bondes e sua cervejaria, no centro das atenções, dando início a um perfil voltado ao lazer a ao prazer, que passaria a caracterizar a cidade a partir de então.

Urbanização; arquitetura; laicização.

In Rio de Janeiro as in Paris, the great re-urbanizing movement that was carried out by the city mayor defined the new bourgeois setting, placing it in the hegemonic model of moder-nity. Mayor Pereira Passos's city project establishes a new center and a new vector for Fed-eral Capital development. It abandons not only the colonial old center of Largo do Carmo and Rua Direita, but also the catholic traditional conception of urban organization, from which we had not moved away by then. Within this city, there was the ever-watching presence of a religious temple that coexisted with a civil administrate building (both were symbols of bal-ance and power between State and the Church). The long process of secularization installed in modern societies progressively transferred the power of religious to lay institutions. In Bra-zil, this process was exacerbated during republic proclamation, when the positivist spirit offi-cially put an end with religious influence over the State. The Avenida Central became the most important spot in the Federal Capital, also more revealing regarding the new cosmopolitan, eclectic, republican and lay lifestyle. It now had buildings such as the Teatro Municipal and Hotel Avenida, with its streetcar station and beer saloons, in the center of attention, giving birth to a lifestyle focused on leisure and enjoyment, which would characterize the city from then on.

Urbanization; architecture; lay command.

> Antes do Rio de Janeiro possuir a Avenida Central (...) a cidade à noite vivia deserta. (...) Rasgou-se a Avenida Central, alargaram-se as ruas Carioca, Sete de Setembro, Assembléia e Uruguaiana e a população, outrora tão caseira e retraída, afluiu a todos esses pontos. A vida noturna duplicou,

triplicou. As *terrasses* dos cafés regurgitavam.[1]

Revista Fon-Fon 1907

A idéia da metrópole urbanizada como substrato da modernidade foi propagada para países periféricos e não totalmente industrializados, como a própria materialização do futuro. A visão do caráter irreversível e cumulativo de um tempo linear – e não de um tempo religioso e circular – fundamentou, como colocou Marramao "(...) a teologia da história e sua expressão secularizada na forma de fé no progresso."[2] O uso do termo fé relacionado a progresso confere um cunho teológico à modernidade, que foi sentido e repelido por Charles Baudelaire, conforme colocou Walter Benjamin: "É sobretudo a 'crença no progresso' que ele persegue com seu ódio como se ela fosse uma heresia, uma falsa doutrina (...)"[3] O domínio tecnológico, característica básica da contemporaneidade acabou por deslocar "(...) o "centro de referência"; do âmbito teológico (... das guerras de religião entre os séculos XVI e XVII), ao moral (...do racionalismo do "século das luzes" e do seu desenlace revolucionário), ao econômico (... fundamento da doutrina do 'Estado neutro agnóstico' do século XIX (...)"[4] O processo de secularização[5] foi vinculado por Max Weber ao desenvolvimento da cultura moderna baseada no capitalismo que, ao se emancipar do sistema econômico tradicional, alimentou a "tendência de duvidar da santidade da tradição religiosa, e de todas as autoridades tradicionais."[6]

A idéia por trás dessas obras era que, ao reconstruir o espaço, reestruturava-se a própria mentalidade dos indivíduos. Os jornais cariocas da época, como colocou Needell, "(...) destacavam a importância cultural das reformas; não consideravam o afrancesamento do Rio apenas como um conjunto saudável e eficiente de novas vias, mas também como símbolo e instrumento de reabilitação do país e de um futuro civilizado."[7]

A grande reforma urbana de Paris (1851-1870) passara a servir de forma indiscutível como modelo internacional. Quase sincrônico à reurbanização francesa, o projeto de 1868 para a Avenida Central de Lisboa colocava o bulevar moderno como destaque daquela urbanização. O engenheiro português Ressano Garcia[8] apresentou na Exposição Universal de 1900, na capital francesa, projetos para a construção de dois novos bulevares – a Avenida da Liberdade e a Avenida das Picoas, como pontos centrais para modernizar a Capital portuguesa.

No Rio de Janeiro, a abertura da Avenida Central acompanhava essa necessidade de atrelar o país ao modelo hegemônico moderno, estruturado sobre a lógica industrial e o interesse capitalista. As obras de reurbanização da cidade constituíram-se num desses acontecimentos cujo caráter polissêmico continua permitindo inúmeras variantes de interpretação. Cercado pela polêmica desde as primeiras demolições – entre 1902 e 1905 foram destruídas cerca de 1600 habitações populares, desabrigando quase 15 mil pessoas –, o projeto angariou opiniões controversas. Colega de turma do positivista Benjamim Constant, Pereira Passos formara-se em 1856 pela Escola Politécnica do Rio de Janei-

ro, continuando os estudos em Paris, onde presenciou as reformas urbanas do prefeito Haussmann. Retornando ao Brasil, em 1875, Pereira Passos projetaria como engenheiro das obras imperiais uma urbanização para a cidade, o que só seria implementado vinte anos após, já na República. Duas décadas depois da construção da Avenida Central, no entanto, as discordâncias e críticas iniciais já haviam sido esquecidas. A unanimidade positiva diante do projeto chegou a incluir os elogios do arquiteto Le Corbusier que, visitando a cidade, considerou o bulevar carioca um "espetáculo admirável"[9], mesmo sendo opositor manifesto dos excessos ornamentais da arquitetura eclética.

A urbanização, sem dúvida, apresenta diversos aspectos, que associam fatores econômicos, políticos, sociais e culturais. Entre os pontos positivos resultantes da iniciativa e não muito lembrados, está a revalorização do curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro[10] por sua excelente participação no concurso que escolheu os melhores riscos para os edifícios do novo bulevar. Um terço dos projetos premiados havia saído das pranchetas de alunos e professores da antiga Academia de Belas Artes que, com isso, consegue reverter o esvaziamento de seu curso de arquitetura que, ao final do Império, havia perdido praticamente todos os alunos para a Escola Politécnica, que se destacara como formadora de engenheiros militares. Naquele momento, os engenheiros militares representavam a elite tecnológica e política, sob a influência de Auguste Comte – ele próprio, aluno da *École Polytechnique* de Paris e defensor de ideais republicanos e do progresso da sociedade. A República havia sido fundada sob a égide anti-metafísica e anti-teológica do positivismo, doutrina muito influente entre os militares que depuseram o Império, entre os quais figuravam os dois primeiros presidentes da nova república, os marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto: ambos formados na Escola Politécnica do Largo de São Francisco. A República positivista substituiu a monarquia e se recusou a manter a tradicional influência religiosa sobre o Estado, optando pela neutralidade laica que iria se expressar de forma contundente no projeto de reurbanização da Capital Federal, como uma reafirmação do desejo de secularização evidenciado na Constituição de 1891:

> § 4º - A República só reconhece o casamento civil, cuja celebração será gratuita.
> § 5º - Os cemitérios terão caráter secular e serão administrados pela autoridade municipal, ficando livre a todos os cultos religiosos a prática dos respectivos ritos em relação aos seus crentes, desde que não ofendam a moral pública e as leis.
> § 6º - Será leigo o ensino ministrado nos estabelecimentos públicos.
> § 7º - Nenhum culto ou igreja gozará de subvenção oficial, nem terá relações de dependência ou aliança com o Governo da União ou dos Estados.[11]

O longo processo de secularização no mundo moderno foi aos poucos transferindo o poder das instituições religiosas para as instituições leigas e para doutrinas filosóficas.

A filosofia do iluminismo, mesmo sem dogmas ou ritos, havia assumido o valor de uma Religião. No Rio de Janeiro, em 1881, foi criada a Igreja Positivista, que conferiu a essa filosofia status de doutrina religiosa e em cujo *site* o lema "o Amor por princípio, a Ordem por base; o Progresso por fim"[12] divulga a fé comtista republicana, usando iconografia e ritos ligados à República em seu templo de arquitetura neoclássica no bairro da Glória. Ali continuam a ocorrer *prédicas dominicais*, quando são lidos textos dos filósofos gregos e cultuadas a Pátria e a bandeira nacional.

O adjetivo "laico", do latim *laicu* e do grego *laïkós* é compreendido pela oposição ao domínio do que é religioso, sendo o conceito de laicidade fortemente ligado à modernidade e ao surgimento do Estado. O processo de secularização representou o enfraquecimento da ingerência sobre a vida pública e privada pela Igreja, que deixava de atuar como força agregadora e disciplinadora da sociedade. Para Marramao, "'secularização' indica a passagem da comunidade à sociedade, de um vínculo fundado na obrigação a um vínculo fundado no contrato."[13] A reurbanização carioca inseriu-se nesse processo de secularização, funcionando como um "rito de passagem" na vida cultural da cidade, que superava a comunidade colonial, e sua religiosidade portuguesa, substituindo-a por uma sociedade cosmopolita e laica. Começava a tomar forma ali, em meio à arquitetura afrancesada e desinibida da nova Avenida, um etos que firmava compromisso com a laicidade e com prazeres mundanos.

A professora Sonia Gomes Pereira identificou essa ênfase no caráter temporal e hedonista, que passou a marcar a cidade: "O Rio de Janeiro, a partir da reforma de 1902/1906, é claramente uma cidade estruturada simbolicamente segundo dois signos conflitantes: o universo capitalista do dinheiro e do poder e o universo do prazer."[14] Usufruir os prazeres da vida, as paixões egoístas e os vícios privados, sem o sentido de culpa moldado pelos escrúpulos religiosos, era a índole típica da *belle époque.* O caráter laico desse período foi abordado por Paula Gomes Macário, que coloca a substituição de valores cristãos por referências heréticas como um esforço para forjar "(...) uma nova visão da arte e da vida, que, tomando como padrão os recriados ideais pagãos, propunha um abandono dos valores morais de pudicícia e castidade herdados da tradição cristã (...)"[15] A Igreja parecia ver dissolver-se a teia de inter-relações que mantivera por séculos com o Estado, numa interdependência um tanto instável, que fora motivo de incômodo histórico aos soberanos e que resultou em atos extremos, como quando o regalismo pombalino expulsou os jesuítas de Portugal (1759) e do Brasil (1760), acusando a Ordem Jesuíta de agir como um Estado paralelo ao Reino português e a suas colônias.

As obras realizadas por Gomes Freire de Andrada, nomeado, em 1733, Governador da Capitania do Rio de Janeiro,[16] enquadravam-se na mesma intenção de adequar a cidade a um novo status, no caso, a função de escoar o ouro da região das minas para Europa. Grande parte das intervenções realizadas por Gomes Freire ocorreram no Largo do Carmo, uma das áreas de povoamento mais antigo e de posição estratégica, junto ao

ancoradouro e à Rua Direita, principal via comercial da cidade. Naquela área, era explícito o domínio religioso, mostrando que – mesmo após a expulsão dos padres jesuítas do Morro do Castelo – a força reguladora da Igreja mantinha-se intacta. Mesmo após a expulsão dos jesuítas, o loteamento urbano entre os religiosos fora mantido: o Morro de São Bento pertencia aos beneditinos; o Morro de Santo Antônio, aos franciscanos; e a várzea, junto ao Largo do Carmo, aos carmelitas.

A Rua Direita era um território de claro domínio religioso. Ali se instalaram: a residência oficial do Bispo, o Palácio Episcopal; a Igreja de São José; o Convento do Carmo; a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, ladeada pela sua Ordem Terceira, e a Igreja da Santa Cruz dos Militares. Ainda nas proximidades, encontravam-se a Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores e a de Nossa Senhora da Candelária. Por isso, a decisão de construir no Largo do Carmo, junto à Rua Direita, a residência oficial do governador foi considerada por Mônica da Silva Ribeiro como uma demonstração de poder do Governador Gomes Freire: "A construção da Casa dos Governadores no mesmo largo onde existia o convento relacionava-se a um contexto maior, no qual se buscava o controle e a vigilância do poder civil sobre a Igreja, (...) do poder laico sobre o poder religioso."[17] Entretanto, por cerca de três séculos o "campo santo" carmelita, cuja igreja conventual funcionava como Sé da cidade, monopolizou acontecimentos políticos e religiosos da capitania, só vindo a perder essa posição no início do século XX, com a abertura da Avenida Central.

A demolição do centro colonial e a construção daquele amplo bulevar, arborizado e iluminado à noite, secularizaram a vida social, antes circunscrita às igrejas, e esvaziara a importância do apelo religioso e monárquico representado pelo conjunto da Rua Direita e Largo do Carmo. A reforma de Pereira Passos rompeu com a organização tradicional do núcleo urbano setecentista, que conjugava *templo religioso e prédio administrativo* como marcos demarcatórios do equilíbrio de forças entre Igreja e Estado. Aquele era um padrão de ocupação que contrapunha os poderes temporal/material e atemporal/espiritual e que se disseminara a partir do período medieval, ocupando o vácuo *civile* deixado após a queda do poder de Roma, como colocou Hannah Arendt, ao lembrar que "(...) após a queda do Império Romano, foi a Igreja Católica que ofereceu ao homem um substituto para a cidadania antes outorgada exclusivamente pelo governo (...)[18]

Alinharam-se ao longo da Avenida Central 87 majestosos edifícios[19], seguindo a moderna estética eclética e exibindo, orgulhosamente, a filiação francesa. O trajeto da nova via culminava no antigo Largo da Mãe do Bispo, junto à Avenida Beira Mar, onde foram erguidos, ao fim da primeira década do século XX, os prédios monumentais do Teatro Municipal, da Biblioteca Nacional e do Supremo Tribunal Federal, numa materialização do espírito laicista, unindo poder, saber e lazer. O último projeto, do Tribunal, fora inicialmente destinado à Mitra Arquiepiscopal do Rio de Janeiro – responsável pelos templos e patrimônios relacionados à Igreja Católica na cidade –, mas terminou adquirido pelo

Governo Federal em 1909, tendo sua decoração de fundo religioso sido adaptada aos símbolos seculares da justiça. O Largo da Mãe do Bispo destoava dessa índole republicana, comprimido contra o Convento da Ajuda, imensa construção setecentista que Pinto Alpoim (1700-1765) erguera no período colonial. O convento das religiosas franciscanas foi demolido e o Largo renomeado, em 1911, como Praça Marechal Floriano Peixoto.

Sem nenhum templo religioso previsto pelo projeto, a Avenida Central cultuava monumentos ao novo estilo de vida republicano e laico, com destaque para o moderníssimo Hotel Avenida, inaugurado em 1910, com 220 quartos, iluminação elétrica e elevadores. No térreo do Hotel, a Galeria Cruzeiro ofereceria acesso coberto aos usuários dos bondes eletrificados da Companhia Ferro-Carril do Jardim Botânico, assim como os restaurantes e bares nela localizados atraíam alegres freqüentadores, que disputavam um lugar nas mesas da modernidade. Um artigo na Revista Fon-Fon de 1907 elogiava: "Abriu-se o bar da Estação Jardim Botânico e foi um espetáculo nunca visto. A casa a transbordar, fartamente iluminada e com música, era a apoteose do *chopp!"*[20] O prédio do Hotel tornou-se ícone de um novo modo de ser tipicamente carioca, apreciador de prazeres mundanos e de novidades transitórias, efêmeras como o próprio prédio, que não chegou a completar 50 anos, sendo demolido em 1957 para dar lugar ao edifício Avenida Central.

A reurbanização republicana reafirmou, claramente, o domínio laico. A partir desse momento, teve início um processo de desmonte da memória colonial, que persistiu república adentro, culminando com a derrubada, em 1921, do Morro do Castelo – célula inicial da ocupação da cidade, com seu casario e as igrejas seiscentistas de São Sebastião e a de Santo Inácio. O sentido secular da arquitetura eclética vinculou-se à superficialidade burguesa afrancesada, assumindo um cosmopolitismo que iria desagradar aos que se lançaram, na década seguinte, à busca de um *corpus* nacional.

Três décadas depois, em 1960, o projeto de construção da nova capital, Brasília, iria incluir uma catedral. Oscar Niemeyer, filiado ao Partido Comunista Brasileiro, ideologia que se opunha às doutrinas religiosas, não deixou de fora do Plano Piloto da Capital Federal um templo religioso, a moderna Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, que se perfila entre os prédios dos ministérios e do Congresso Nacional no eixo monumental. Inconscientemente, ou não, a cidade planejada pelos modernistas reconduzia ao centro do Poder Federal a presença da arquitetura religiosa, talvez, como um substrato do culto nacionalista dos modernos à estética colonial e aos núcleos urbanísticos setecentistas.

---

[1] Revista Fon-Fon. Rio de Janeiro. 1907.

[2] MARRAMAO, Giacomo. **Poder e Secularização.** São Paulo: Unesp, 1995, p.79.

[3] BENJAMIN, Walter. **Um Lírico no Auge do Capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 177. (Obras Escolhidas v. III)

[4] MARRAMAO, op. cit, p. 63.

[5] O termo secularização, vem do latim *seculare*, significa *século* e também *do mundo, mundano,* em oposição ao que

é espiritual e religioso, assim como *profano* se opõe a *sagrado*.

[6] WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.** Brasília: Universidade de Brasília, 1981, p. 20.

[7] NEEDELL, Jeffrey D. ***Belle Époque* tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.** São Paulo Companhia das Letras, 1999, p. 68.

[8] O engenheiro Frederico Ressano Garcia (1847-1911) graduou-se pela escola Politécnica de Lisboa (1865) e pela *Impériale des Ponts et Chaussés* de Paris (1869).

[9] SANTOS, P. F. Arquitetura e Urbanismo da Avenida Central. In: **O Álbum da Avenida Central**. São Paulo: Ex Libris/João Fortes Engenharia, 1982, p. 25-46.

[10] *Cf*. UZEDA, H. C. **Ensino Acadêmico e Modernidade: o ensino de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes/ 1890-1930**, 2006. (Tese de doutorado orientada pela Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira / PPGAV- UFRJ)

[11] BRASIL. Constituição (1891). **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**: promulgada a 24 de fevereiro de 1891. Título IV: dos cidadãos brasileiros. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituiçao91.htm Acesso em : 13 de set. 2008.

[12] Igreja Positivista do Brasil mantém-se em funcionamento na Rua Benjamin Constant, 74, na Glória. Disponível em: http://www.igrejapositivistabrasil.org.br/ Acesso em: 13 de set. 2008.

[13] MARRAMAO, op. cit., p. 30.

[14] PEREIRA, Sonia Gomes. **A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca.** Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1992, p. 225.

[15] MACÁRIO, Paula Gomes. **Neo-Gregos da *Belle Époque* brasileira.** Campinas, SP: [s.n.], 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem/ UNICAMP, 2005, p. 19.

[16] Gomes Freire de Andrada, ou Andrade (1685-1763), Conde de Bobadela, acumulou a administração das capitanias de Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Mato Grosso e partes do sul do Brasil.

[17] RIBEIRO, Mônica da Silva. **A expansão da cidade colonial: Rio de Janeiro no tempo de Gomes Freire de Andrada.** Disponível em: http://www.rj.anpuh.org/Anais/2004/Simposios%20Tematicos/Monica%20da%20Silva%20Ribeiro.doc Acesso em: 7 de set. 2008.

[18] ARENDT, Hannah. **A Condição Humana.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1983, p. 43.

[19] Cf. FERREZ, M. **O Álbum da Avenida Central**: 8 de março de 1903 – 15 de novembro de 1906. Rio de Janeiro: F. Bevilacqua & Cia. / Ex Libris, 1983. (um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco).

[20] Revista Fon-Fon, op. cit.

A Avenida Central e a decoração mural na primeira República

Márcia Valéria Teixeira Rosa

Mestre em História e Crítica de Arte / EBA - UFRJ

Pretendemos apresentar neste XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte algumas considerações sobre as pinturas decorativas em prédios públicos no Rio de Janeiro. Devemos salientar que as primeiras décadas do século XX representaram importante impulso na decoração mural, sobretudo pela reforma iniciada pelo prefeito Pereira Passos em 1902 que culminou com a abertura da Avenida Central, cuja ocupação foi marcada pelo poder econômico, político e cultural.

Tendo em vista a estreita ligação entre a função e a ornamentação na arquitetura brasileira neste período, a decoração mural alcança grande destaque, cuja temática histórica é significativa. Entendemos que a valorização dos acontecimentos históricos esteve muito afinada com o processo desencadeado pela República e portanto, observamos a predominância de temas versando sobre importantes episódios do país e da cidade.

A encomenda das decorações murais em edifícios públicos estava diretamente associada ao poder administrativo da cidade, sendo de grande relevância, portanto, compreendermos a importância da Avenida Central como polo centralizador deste poder.

Apesar da significativa redução de edifícios existentes nesta avenida desde o início do século, destacaremos na comunicação o conjunto arquitetônico localizado na Cinelândia, que na época ofereceu aos artistas a possibilidade de execução de obras de caráter monumental, consolidando as idéias nacionalistas e republicanas.

Avenida Central; Palácio Pedro Ernesto; Decoração mural.

We intend to present for this XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte some considerations about the decorative paintings inside publics buildings in Rio de Janeiro. Avenida Central was designed and implemented by Pereira Passos in 1902, as part of the downtown reconstruction, and intended to establish the economic, politic and cultural power of Rio de Janeiro. We will show how mural painting had a major relevance in this reconstruction.

Considering the connection among function and decoration in Brazilian architecture in this moment, the mural painting reached great eminence such as the historic themes. We understand that the value of historical events were important in the process of the Republic and therefore we observe that the history of the country and the city was common in this paintings.

The govern had commend the decorative pictures inside publics buildings in Rio de Janeiro so it had great relevance to comprehend how important is the Central Avenue as the centre of the politic power.
In this conference, will emphasize some buildings in Cinelândia, which offered the artists a possibility to plan monumental works, confirming the nationalists and republicans ideas.

Avenida Central; Pedro Ernesto Palace; Mural Paintings.

1. A Avenida Central e a decoração mural na primeira República

A abertura da Avenida Central em 1905 representou a concretização do projeto de urbanização e saneamento possibilitando a ligação entre o novo cais do Porto (antigo Largo da Prainha) e o centro comercial, cujo limite era a antiga Praia de Santa Luzia, atualmente nas proximidades do obelisco, e o traçado, reto, atendeu às necessidades de comunicação, gerando inúmeras controvérsias e discussões.

A respeito desta reforma urbana realizada na gestão do então Prefeito Pereira Passos, Sônia Gomes Pereira descreve todo o processo do projeto urbanístico presidido pelo engenheiro André Paulo de Frontin no qual consistia em "*operacionalizar desapropriações, demolições, reloteamento de toda a área (...); e finalmente construir a nova avenida, dirigindo as obras, (...) além de ser responsável pelo julgamento dos projetos dos novos edifícios, que os proprietários eram obrigados a construir no prazo de 2 anos.*"[1]

O novo traçado da Avenida Central tinha como paradigma algumas cidades européias como por exemplo Paris, assim como a Avenida de Mayo em Buenos Aires. Esta afirmação deve-se levar em conta, certamente, as devidas adaptações feitas em relação ao ambicioso e abrangente projeto de remodelação da capital francesa, executada em meados do século XIX pelo Barão Haussmann. As soluções foram sobretudo a de transformar o centro da cidade carioca, até então um emaranhado de ruas estreitas e trânsito congestionado, em uma avenida larga, arborizada e com uma imponente arquitetura, enfim, moderna e digna de uma grande metrópole.

O ritmo acelerado das obras da avenida, assim como dos prédios que iriam ocupá-la, era o resultado do capital disponível e de uma "*indústria de construção civil bastante ativa*".[2] Com o intuito de melhorar a imagem da antiga cidade colonial, a idéia de ocupação atendia às instituições do poder político, como a Câmara Municipal, do econômico, como a Caixa de Amortização e do cultural, como o Teatro Municipal, citando os exemplos mais emblemáticos.

Assim sendo, é de grande relevância compreendermos a importância da construção da Avenida Central como ponto de referência da administração pública no período compreendido entre 1889 e 1930, denominado Primeira República ou República Velha. Sobretudo, porque marcou a decisão e intervenção do Estado, no caso Governo Rodrigues Alves, de solucionar problemas de urbanização e saneamento de forma pontual em uma área específica da cidade, recorrendo à todos os recursos disponíveis para a implementação de melhorias que correspondessem às necessidades da classe burguesa.

O objetivo da reforma urbana no início do século não era copiar o modelo francês, mas transformar o Rio de Janeiro em uma cidade moderna para sua melhor utilização e fruição. Considerando o fato que a cidade era a sede da Capital Federal, os disputados con-

cursos promovidos pela Prefeitura para a ocupação da avenida, são o resultado da continuidade deste objetivo, em que predomina a adoção do estilo eclético.

De fato, verifica-se que a utilização de uma tipologia histórica adequava-se à função utilitária de cada construção, na medida em que "o *reconhecimento imediato da função do prédio fica creditado à escolha do estilo, e na maior parte das vezes ao seu vocabulário decorativo, que lhe confere caráter e legibilidade*".[3] Assim, tanto a localização do Palácio da Câmara Municipal, na Avenida Central, como o repertório adotado, o renascimento italiano, tiveram grande relevância para a nova sede do poder legislativo.

Anteriormente, o terreno era ocupado pela Escola Municipal São José, construída em 1871 e demolida em 1895. Em 1897 foi instalado o Conselho Municipal. O atual prédio foi construído em 1920, obra de Heitor de Melo (1876-1920) e Archimedes Memória (1893-1960). Em 1971, passou a ter a denominação de Palácio Pedro Ernesto, homenageando o primeiro Governador eleito no período republicano.

Com efeito, apresentaremos neste XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte algumas considerações sobre as pinturas decorativas em prédios públicos no Rio de Janeiro. Como estudo de caso, escolhemos as obras executadas para a Sala de Sessões do referido Palácio, constando de dois painéis decorativos datados de 1925, representando a **"A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro no Morro do Castelo"**, executado pelo pintor Rodolpho Amoêdo (1857-1941)[4] e **"Alegoria à Batalha de São Sebastião"** e **"Batalha de Uruçu-Mirim"**, para o qual Amoêdo teve a ajuda de Roberto Rowley Mendes (1867-1942).

Pretendemos demonstrar que a decoração mural para os prédios públicos, sobretudo as do Palácio Pedro Ernesto, atestam grande relevância na arquitetura deste período, na medida em que os prédios públicos representavam as mais importantes encomendas que os artistas podiam receber e por consequência alcançarem grande prestígio no meio cultural.

Para tanto, devemos destacar as principais funções dos painéis na Sala de Sessões: primeiro, o caráter propagandístico da história da cidade para aqueles que trabalham para defender a cidadania; igualmente, podemos considerar o caráter educativo uma vez que, funcionando como um orgão do governo, propõe-se a valorizar os projetos propostos pelos parlamentares e por último, mas não menos importante, o caráter simbólico de imortalizar o nacionalismo do passado para as futuras gerações.

Assim, a pintura principal desta sala, "**A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro**", representa o início da história da cidade, imortalizado na parede para tornar-se memória. Localizada atrás da mesa do presidente, está voltada para o Plenário, para ser sempre vista, lembrada e preservada. Acreditamos que Rodolpho Amoêdo recebeu a encomen-

da deste trabalho em 1925, certamente ancorado por sua trajetória na Academia e na Escola Nacional de Belas Artes, já que neste período ocupava o cargo de Professor. Acreditamos igualmente que, a solução dada pelo pintor na execução do painel, atende exclusivamente, à função do prédio.

Amoêdo não foi o único artista que trabalhou nas decorações do Palácio Pedro Ernesto[5], mas coube-lhe certamente o Plenário, principal centro de convergência dos políticos, que ali discutem e decidem as diretrizes políticas da cidade e portanto, um local onde a lei é formulada para se estabelecer a Ordem e alcançar o Progresso, ideais positivistas que serão sempre lembrados e exaltados. Não por acaso, no centro inferior do painel encontra-se um relógio ladeado por duas alegorias representando a Paz e o Trabalho, obra de Petrus Verdi.

Em artigo para Revista Arte & Ensaios, Ana Cavalcanti apresenta as pinturas decorativas executadas por Eliseu Visconti no Teatro Municipal entre 1906 e 1936, discorrendo sobre o moderno processo técnico escolhido (o pontilhismo) e as influências estrangeiras (as composições de Gustav Wertheimer). No entanto, apontava a liberdade do artista na escolha do repertório de figuras advindas das composições acadêmicas. A autora justifica que "*mesmo adotando o novo partido técnico pontilhista, permaneceu fiel à tradição da pintura decorativa naquilo que concerne aos temas alegóricos*".[6]

No painel executado por Amoêdo, torna-se também inegável que a escolha do espaço, o tema e o procedimento técnico estão vinculados no processo de enaltecer os episódios que marcaram a história do Rio de Janeiro. Podemos justificar a escolha do artista pelo caráter alegórico dos personagens, não somente como uma característica emblemática da pintura histórica, mas também constante nas pinturas decorativas deste período.

Os críticos sempre ressaltaram o estilo "acadêmico" de Amoêdo, certamente baseados na formação artística do pintor, sobretudo o período em Paris. Particularmente em relação aos painéis da Sala de Sessões, devemos, no entanto, admitir que a técnica experimental dos primeiros anos do século XX foram deixados de lado nesta produção, considerando a preocupação com o desenho, a composição, a escolha dos tons e a própria pincelada que, neste caso, retoma às produções executadas durante os nove anos de pensionato na capital francesa.

Quirino Campofiorito fez algumas ressalvas a respeito destas encomendas nos edifícios públicos, considerando o fato do pintor não ter seguido a linha de seu suposto mestre, Puvis de Chavannes, expoente da pintura muralista e autor de inúmeras decorações na capital francesa. Para o crítico, Amoêdo nada mais fez do que levar "... *às imensas paredes autênticos e enfadonhos quadros de cavalete gigantescamente ampliados.*" [7]

Em artigo para o jornal Correio da Manhã, Tapajós Gomes traça a trajetória do pintor,

afirmando que "*seus quadros impõem-se pelo extraordinario equilibrio existentes entre os assumptos escolhidos e a sua apresentação, entre os themas preferidos e o modo como elle os interpretou. Mesmo no desenho, mestre no colorido, cada quadro seu é uma lição de harmonia pictorica, que nos enche os olhos e nos toca á sensibilidade.*"[8] Em seguida, o jornalista enumera os vários trabalhos realizados por Amoêdo em edifícios públicos no Rio de Janeiro, atribuindo semelhante qualidade técnica.

Especificamente sobre a encomenda do Palácio Pedro Ernesto, encontra-se entre seus documentos, o jornal datado de maio de 1925, de autor desconhecido, referente à fonte do pintor para a execução da obra: "*tendo sido a composição orientada em harmonia com a descrição do manuscripto 'C 8', dos annaes do Rio de Janeiro, existentes na Bibliotheca Nacional*".[9]

Considerando, portanto, o conteúdo de tais documentos devemos tornar relevantes os episódios que marcaram a história da cidade do Rio de Janeiro. Após expulsar os franceses em 1560, Mem de Sá estabelece-se na Baía de Guanabara, enquanto os estrangeiros ocupam a aldeia de Uruçumirim, atual Praia do Flamengo. A cidade, no entanto, só é fundada cinco anos mais tarde com a chegada de Estácio de Sá entre os morros do Pão de Açúcar e Cara de Cão (atual morro de São João), na Urca.

Portugal envia reforços para ajudar Estácio de Sá, com uma frota composta de "*três galeões, duas naus e seis caravelões com numerosa tropa de desembarque*". Seguindo esta descrição, podemos destacar na representação, uma vista parcial da paisagem que descortina-se em frente ao morro do Castelo, com a Baía da Guanabara repleta de embarcações, tendo ao fundo uma cadeia de montanhas, provável vista de Teresópolis. Como uma praxe acadêmica, a composição de pinturas históricas exibe a exuberante paisagem tropical, como podemos observar a presença das gaivotas e palmeiras.

Os franceses que ocupavam a aldeia de Uruçumirim travaram uma luta com Estácio de Sá, que é ferido no rosto por flechas e cai por terra, vindo a falecer em janeiro de 1567. Este episódio foi representado no painel **"A Batalha de Uruçumirim**", executado por Rodolpho Amoêdo com a contribuição de Roberto Mendes.

Localizado em frente à mesa do presidente da Câmara, a cena representada é marcante para a história da cidade, pois trata-se de uma composição trágica e heróica, tão presentes na iconografia romântica. A figura central é ladeada pelos soldados que, arma em punho, atiram contra os inimigos, provocando uma penumbra, criando uma área destacada no painel.

Além da referência à morte de Estácio de Sá, alguns autores identificam as setas no escudo municipal referentes ao martírio de São Sebastião que, segundo a lenda popular, foi visto lutando com os portugueses, mamelucos e índios na batalha final da expulsão

dos franceses da Baía de Guanabara; São Sebastião, protetor da fome, da peste e da guerra, teria sido visto empunhando sua espada, na batalha, cuja data coincide com o dia do santo e por isso, a adoção do nome da cidade. Por este motivo este painel possui duplo título: **"A Batalha de Uruçumirim**", como citado e **"Alegoria à Batalha de São Sebastião"**, cujas referências ao mártir cristão podem ser vistas à extrema esquerda.

A primitiva cidade, chamada Vila Velha, é logo abandonada pelo governo, que escolhe o morro do Castelo por considerá-lo um lugar mais adequado que "*permitisse a expansão e crescimento da área urbana*".[10] Com a morte de Estácio de Sá e a definitiva expulsão dos franceses, Mem de Sá administra a transferência da sede da cidade para o morro de São Januário, depois chamado de Castelo, "*renovando aí as cerimônias da fundação*".[11]

Este episódio confirma a existência do forte no morro do Castelo no painel "**A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro**", destacando os dois personagens principais, Mem de Sá e Salvador de Sá, representados com gestos teatrais imponentes e os dois personagens na porta de entrada, sendo esta encimada por um medalhão da Coroa portuguesa.

Na tela de Amoêdo estão representados estes principais personagens presentes na solenidade, "*Salvador de Sá e Mem de Sá, o commandante da frota, Martim Affonso (Arariboia), o archi-diacono, jesuítas e missionarios de cruz alçada. A porta da fortaleza, no morro de Castello, o alcaide-mor, tendo mandado abrir as portas, sauda as autoridades presentes.*"[12]

Observamos ainda que o espaço da composição apresenta uma faixa de terra que funciona como um sinalizador para o caminho em diagonal a ser percorrido pelos portugueses até à entrada do forte, principal via de circulação e cenário para o episódio, mas ao mesmo tempo, coloca em evidência os personagens principais. No entanto, esta mesma área distancia os participantes do evento, agrupando-os por sua função: os religiosos com seus paramentos sacramentais, os músicos com seus pesados instrumentos, os soldados empunhando suas lanças, os fidalgos em seus trajes de gala contrastando com os torsos nus dos índios e os populares, gente simples que assiste à cena acompanhadas até pelo cachorro, tal qual as procissões religiosas muito corriqueiras no período colonial.

Entre os vários grupos que se formam para assistirem a solenidade devemos destacar àquele que está localizado no canto inferior direito para, então, identificarmos o autoretrato do pintor ladeado por quatro figuras. Amoêdo executou este painel aos 68 anos. Normalmente os retratos apresentam-se em três quartos e o olhar voltado para o espectador, mas neste caso, está muito mais relacionado com a típica forma da auto-representação inserida em cenas históricas, funcionando com uma assinatura.

Ainda na Sala de Sessões encontramos nas paredes laterais os painéis **"Pequena Indústria"** e **"Pequena Lavoura"**, ambos de Roberto Rowley Mendes, localizados acima das

tribunas, representando os trabalhadores que sustentaram a economia do país. Sua disposição nestas paredes justifica sua proximidade com os populares, cujo espaço é destinado para participarem das sessões solenes na Câmara, mantendo assim as mesmas conotações simbólicas dos outros painéis.[13]

Tomando como referência o painel principal, podemos observar no lado esquerdo, a obra **"Pequena Indústria"**, representando trabalhadores exercendo distintas atividades: olaria, fabricação de tecido, vidro. No lado direito, a obra **"Pequena Lavoura"**, representando trabalhadores no campo, plantando, carregando cestos, colhendo; uma árvore disposta no centro do painel, funciona como separador entre as cenas.

A comunicação que trazemos para este Colóquio procurou demonstrar a importância da abertura da Avenida Central, cujo traçado retilíneo, solucionou os problemas críticos da cidade em termos de urbanização e saneamento.

Demonstramos a relevância da pintura mural nas construções desta moderna avenida, particularmente as do antigo Conselho Municipal, por entendermos a importância das decorações na arquitetura deste período.

Percebemos a preocupação dos artistas em seguirem as características iconográficas conforme o espaço a que se destinavam e a referência documental. As duas composições de Rodolpho Amoêdo relacionam-se entre si, **"A Batalha de Uruçumirim**" destaca o trágico episódio que antecedeu à gloriosa vitória dos portugueses e posterior fundação da cidade, título da outra tela. As duas composições de Mendes, **"Pequena Indústria"** e **"Pequena Lavoura",** destacam o trabalho do homem.

Com efeito, os painéis da Sala de Sessões do Palácio Pedro Ernesto evidenciam de forma harmônica, a função que devem desempenhar e principalmente as escolhas estéticas dos artistas, que seguiram fielmente as orientações formais para execução das pinturas decorativas no início do século.

---

[1] PEREIRA, 1998, p.170. O projeto de saneamento ficou a cargo do médico higienista Oswaldo Cruz, cujo objetivo era erradicar a varíola, a peste bubônica e a febre amarela.

[2] op. cit., 1998, p.174.

[3] PEREIRA, 1999, p.141.

[4] O estudo preparatório para este painel, **"Estudo para decoração do Antigo Conselho Municipal"**, pertence à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, datado de 1914, óleo sobre tela, 53,7 x 37,8, sem assinatura, cujo número de tombo é 157.

[5] Na entrada do hall principal, descortina-se o painel de Eliseu Visconti (1866-1944), tendo a alegoria da Cidade como personagem central e nas laterais os idealizadores da reforma urbana do Rio de Janeiro, o Prefeito Pereira Passos e o sanitarista Oswaldo Cruz. O Salão Nobre, localizado no segundo andar, recebeu as pinturas dos irmãos Carlos (1884-

1950) e Rodolfo Chambelland (1879-1967).

[6] CAVALCANTI, 2002, p.50. O pano de boca, friso sobre o proscênio e o plafond foram executados por Visconti entre 1906 e 07, o foyer entre 1913 e 15 e o novo friso sobre o proscênio entre 1934 e 36.

[7] CAMPOFIORITO, 1983, p.186.

[8] GOMES, Correio da Manhã, 23 jul de 1939. Anteriormente, em entrevista com Angyone Costa, Amoêdo também fez menção à estas encomendas, recebidas pelo governo Federal e também fora da capital. Citando as do Conselho Municipal, o pintor apenas mencionou que o espaço destinado para receber as pinturas foi previamente estabelecido. COSTA, 1927, p.61.

[9] Não encontramos esta referência, devido às modificações na catalogação do acervo da Biblioteca Nacional.

[10] op.cit., 1965, p.407.

[11] CARVALHO, 1988, p.31.

[12] s.autor, maio de 1925.

[13] Ainda sob autoria de Roberto Rowley Mendes, encontramos representados nos pendentes da cúpula, os quatro emblemas das armas da cidade do Rio de Janeiro, através da história: 1826, 1858, 1893 e 1896.

Arte africana e arte brasileira com matrízes africanas

Mariza Guimarães Dias

Curadora
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Breve análise do continente africano, enfocando sua diversidade cultural, onde a arte contribui para difundir e refletir a história social do povo. Abordar a produção artística africana e afro-brasileira e seus momentos de continuidade e persistência, assim como os de ruptura e inovação dos padrões originais trazidos ao Brasil pelos negros cativos.

Cultura africana; diversidade cultural; arte afro-descendente.

Brief analysis of the African Continent, approaching its cultural diversity, where art contribute to spread and reflect its people social history. Tackles the african and afro-brazilian artistic production and its moments of continuity, and persistence, as well as movements of rupture and innovation, of the original patterns brought to Brazil by the African people.

African culture; cultural diversity; afrodescendant art.

ARTE AFRICANA E ARTE BRASILEIRA COM MATRÍZES AFRICANAS

A história da África é, basicamente, reconstituída com auxílio dos relatos dos viajantes, da oralidade, tradição comum entre os povos africanos. A arqueologia tem sido outro ponto de grande auxílio para os pesquisadores desse continente. Sítios arqueológicos como Ifé, Olduvai, Nok, Igbo-Ikuwu e mais recente Zimbabwe nos mostram caminhos para se construir a história desse continente [1].

Ao se estudar África, temos que ter uma noção de que é uma tarefa difícil, em função dos inúmeros grupos culturais existentes no vasto continente.
O conhecimento de seu espaço geográfico, da sua história e política, de sua divisão geopolítica em 56 países é alguns dos requisitos que devemos ter para um entendimento sobre o continente africano e o seu reflexo na cultura dos países diaspóricos.

Os quatrocentos anos de escravatura no Brasil fez com que viessem escravos dos centros africanos do Continente, que chegaram conhecendo o cristianismo e já o tinham adaptado ao seu processo religioso. O que aconteceu no Brasil foi que: "o processo de misturar as culturas continuou". As cerimônias e os autos folclóricos brasileiros contém a presença dessas culturas africanas que aportaram com os escravos, sejam nas congadas, reisados, no gestual aberto, na dança, na música, na língua, temos atuante a ancestralidade do negro, afirmada por Elizabeth W. Kiddy, no capítulo "Quem é o rei do Congo? Um novo olhar sobre os reis africanos e afro-brasileiros no Brasil" quando afirma:

> *Os reis do Congo simbolicamente ligam afro-brasileiros às estruturas políticas e aos seus antepassados africanos e pretos velhos.1 Essa relação com um passado relembrado forja uma identidade compartilhada por membros da comunidade, definindo, aprofundando e fortalecendo seus vínculos uns com os outros e com sua ancestralidade. A ligação que os representa, todavia, é mítica, no sentido de que comunidades afro-brasileiras criaram um ritual de memória ligado a um passado africano, mas um passado distinto e unicamente brasileiro. Os atuais reis do Congo evoluíram de uma tradição de reis negros no Brasil que data pelo menos do século XVII e que somente pode ser entendida pelo exame de suas raízes culturais e históricas.*
> *Reis africanos e afro-brasileiros desempenharam no Brasil muitas funções. Antepassados dos atuais reis do Congo aparecem na documentação como líderes eleitos em irmandades religiosas leigas e como participantes de festejos públicos dinásticos. Em outros casos, reis africanos e afro-brasileiros emergiram como líderes comunitários que supervisionaram associações de artesões negros e diferentes grupos étnicos. Também desempenharam papéis importantes nos mocambos e quilombos e como cabeças de rebeliões. Em suma, reis afro-brasileiros serviram em uma variedade de funções, de chefes de revoluções violentas aos festejos de celebração dos reinado* [2].

Outro dado importante é o conhecimento do processo religioso africano pela igreja católica do colonizador se deparou com fatores, que, foram interpretados pelas escolas religiosas com muito preconceito. Três fatores as ordens católicas tiveram dificuldade de trabalhar em seu processo de catequizar.

O primeiro é o conceito de Deus, que para Igreja é onipotente, singular e para maioria das culturas africanas é supremo, mas não foi concebido pelo criador universal, e sim pela ancestralidade daquele povo. Para muitos povos a escolha recai sobre um acordo onde está envolvido política, genealogia e economia, como cita James H. Sweet em seu livro Recriando a África.

> *But there are important differences between the Christian God and the African creators. In most African societies, the supreme being was not conceived as a universal creator, but rather as the creator of a particular people. This "original ancestor" was concerned only with the well-being of his descendants; not with all of humanity. Many Africans also believed that the creator could be transformed in accordance with political, economic, or social change. As we have already noted, religious beliefs and everyday secular activities were intimately connected. Thus, change in the secular world often impacted religious beliefs and practices, including humans relationship with the supreme being*[3].

O segundo é a crença na força dos ancestrais e da atuação deles em seu cotidiano. Para os católicos seus santos viveram na Terra, mas são cercados de mistérios e habitam o paraíso celestial, são isentos de pecados, enquanto que os ancestrais continuam a conviver com seus parentes e amigos, interagindo em suas vidas no seu cotidiano através dos rituais.

A arte africana

A arte africana não documenta e revela o seu cotidiano e está estritamente vinculada a sua religião. A religião para os povos africanos norteia suas regras morais, sua política, economia e sociedade.

Ela possui um caráter vital, dinâmico e articulado, diretamente com a vida comunitária, une o homem à natureza, os homens entre si e o homem ao sobrenatural. Possui uma estreita vinculação com as formas sociais, das quais são o seu reflexo e expressão.

E uma análise de um objeto de arte africana requer a compreensão de todos os fatores desta criação, desde o momento de criar, na mente do artista (psicologia individual) até a técnica, o seu contexto social, as suas implicações geográficas, os materiais usados , etc. Em quase todas as manifestações artísticas africanas estão presentes seus mitos, suas cerimônias religiosas, seu desempenho social, sua biotipologia, seus animais míticos, suas marcas étnicas, seus adornos corporais, sua indumentária, seus procedimentos de economia, sua ética, seus emblemas de poder, fatores integrantes do complexo da comunidade, reverenciado e mantido pela arte.

O homem africano consegue misturar passado e futuro, o natural com o sobrenatural, o real com o imaginário, o sagrado com o profano, sem limites de ordem lógica e apresentando-os nas suas cerimônias ritualísticas. Para esse homem, os mitos não explicam o sobrenatural, eles o refletem. Uma escultura votiva não represente o ser divinizado, ela encarna o ser divinizado. Por não acreditarem na morte do ser humano, a estatueta sobreviverá, conservando as suas relações com os seres amados e com a sociedade, mantidas através de cerimônias onde as invocações verbais, as oferendas, os sacrifícios de animais, estabelecem e fortificam o elo entre os seres divinizados e a sociedade.

Uma análise de um objeto de arte africana requer a compreensão de todos os fatores desta criação, desde o momento de criar, na mente do autor (psicologia individual) até a técnica, ou seja, a manufatura da peças, o seu contexto social, as suas implicações geográficas, o material usado, etc. Em todas as manifestações artísticas africanas estão presentes mitos, suas cerimônias ritualísticas e todas as relações de seus deuses com o cotidiano. O artista negro é, essencialmente, um fabricante de instrumentos indispensáveis ao funcionamento da religião.

A arte vincula-se à religião cujo papel dentro de suas vidas, no seu dia-a-dia, é manifestada através dessas formas artísticas. A importância do ideograma na arte africana se faz no ramo da comunicação. Através dele as sociedades se identificam e os valores culturais e étnicos misturam-se, fundem-se em função de uma adaptação necessária.

Encontramos na escultura elementos estéticos marcantes que dão uma tradição plástica, tais como: verticalidade, traços de contornos marcantes, membros inferiores atrofiados, realismo, geometrização e simetria. Quando o artista representa uma peça num estilo naturalista expressivo, ele não visa obter a representação dos caracteres do modelo e sim, tenta resgatar a presença do ancestral que está sendo evocado.

A influência negra nas artes plásticas brasileiras

O grande contingente negro que chegou ao Brasil na condição de escravo traz com ele toda tradição cultural e, evidentemente, a sua criação artística.

Apesar de no Brasil Colonial existirem leis que proibiam que negros, mulatos e índios, mesmo livres de trabalharem em atividades industriais (serviços de ferreiro e fundidor), ourivesaria e imprensa, os negros pela sua incrível habilidade e conhecimento de técnicas artísticas, ainda assim, conseguem realizar trabalhos anônimos por todo o território brasileiro.

Os trabalhos encontrados esculpidos nas talhas que compõem a maioria das igrejas dessa época, assim como os trabalhos de imaginária popular que atendiam aos altares domésticos das famílias, os ex-votos das capelas espalhadas pelo sertão do país, os objetos de uso cotidiano e folclórico, e onde está representado o fazer popular do homem brasileiro, atestam a presença da mão negra dessas produções.

Quando nos referimos à produção artística com influência negra do período colonial e imperial, falamos de obras feitas por negros ou mulatos que trabalham com uma visão européia. As imagens produzidas no barro e madeira do barroco brasileiro são realizadas a partir de cópias de estampas encomendadas na Europa, contudo se observarmos sua fatura técnica, se analisarmos os atributos dos santos, encontraremos características africanas, como podemos notar nas feições negróides de alguns anjos e madonas do período.

È nessa época que o país vai produzir uma manifestação artística considerada por muitos o esplendor do barroco brasileiro, nas obras do escultor e arquiteto Antonio Francisco Lisboa, dito o Aleijadinho (1730/38 – 1814). Artista genial, filho de um arquiteto com uma escrava, realizou inúmeras obras nas principais vilas da Capitania, como Ouro Preto, Congonhas do Campo, São João Del Rei, Sabará, Mariana, Caeté, Tiradentes e Caldas Altas. Sua escultura é forte, em estilo barroco, porém com gosto expressionista em algu-

mas obras, chegando mesmo a ter algo de primitivo, onde o artista expressa livremente a sua genialidade plástica.

Um estudo sistemático da imaginária popular brasileira que abasteceu os altares domésticos das fazendas de engenho e dos ex-votos encontrados nas capelas das igrejas de nosso interior seria de grande valia para elucidarmos a questão da mão de obra negra na fatura dessas imagens. Entretanto, o maior desafio recai sobre a cultura material afro-brasileira, cujos objetos, com certeza, irão contribuir uma reconstituição histórica da presença do negro em nossa produção cultural. A análise desses objetos em várias regiões brasileiras, tentando buscar o fio da meada que os ligue, seria de extrema importância.

Os objetos estudados revelam momentos sócio-político dessa cultura, hábitos e costumes que foram transplantados para o Brasil, fazendo parte hoje da nossa africanidade. Assim, compreende-los nos irá auxiliar o entender o quanto são significativos para o entendimento da ideologia da arte africana e conseqüentemente do seu reflexo na cultura brasileira.

Vejamos como exemplo à rica iconografia do orixá Exu no Brasil. Na África trata-se de um orixá de suma importância no cotidiano do povo e para um maior entendimento cito trecho do livro "O Nagô e a Morte", tese de doutorado em etnologia, na Universidade de Sorbone, de Juana Elbain dos Santos:

> *De fato, Exu não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo o que existe. Nesse sentido, como Olorum, a entidade suprema protomatéria do universo, Exu não pode ser isolado ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio e, como o axé que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria. Segundo as próprias palavras de Ifé, "cada um tem seu próprio Exu e seu próprio Olorum, em seu corpo" ou "cada ser humano tem seu Exu individual, cada cidade, cada casa (linhagem), cada entidade, cada coisa e cada ser tem seu próprio Exu", e mais se alguém não tivesse Exu em seu corpo, não poderia existir, não saberia que estava vivo, porque é compulsório que cada um tenha seu Exu individual.* [4]

Observamos, agora, qual o significado de Exu para os umbandistas, outra religião afro-brasileira de grande expressão social. Identificado como um espírito de pouca luz, denominado de demônio pelos católicos e protestantes, esse orixá assume um papel relevante junto às populações brasileiras de baixa renda salarial que encontram semelhança

entre eles, na medida que ambos são relegados na escala social *os negros, no período escravocrata, enfatizam a força mágica preexistente de Exu ante a situação social anônima em que se encontravam*[5].

Relativizar as várias formas que a iconografia desse orixá possuí, tentar identificar os elementos africanos contidos nessas imagens, trabalhar a sua simbologia, identificar elementos novos introduzidos pelo sincretismo de outras religiões são elementos que certamente irão enriquecer os estudos da presença negra no Brasil.

Raízes negras na arte contemporânea

A arte com influência africana no Brasil por muito tempo ficou confinada nos espaços terreiros, e/ou nas manifestações da chamada arte popular, só começando a circular no século XX a partir da década de cinqüenta. Aos poucos foi penetrando e assumindo existência própria, conseguindo papel de destaque dentro da nossa sociedade. Encontramos em várias modalidades de arte, pessoas que são exemplos da afirmação da competência do negro na produção artística da sociedade brasileira. Seus trabalhos são de alta significação dentro do panorama da arte plástica contemporânea brasileira, respeitada e permeada de influencias de nossos ancestrais negros.

Gostaria de chamar atenção sobre o trabalho desenvolvido por Rubem Valentim, baiano de Salvador, com um trabalho conceituado desde o seu início na arte estrutural, porém com uma iconografia baseada nas religiões afro-brasileira. Valentim tem lugar de destaque nas artes plásticas brasileiras e internacionais e, seu trabalho tem um compromisso com a simetria na construção de suas formas geométricas. Sua obra possui cores fortes, sem semitons, fornecendo uma dinâmica vibrante e explosiva. O seu uso de símbolos ancestres das culturas étnicas africanas nos mostra a força da nossa ancestralidade africana.

Outro artista de grande valor nas artes plásticas e com forte raiz negra é Agnaldo Manoel dos Santos, escultor baiano de Itaparica, precocemente falecido. De origem modesta, descendente de negro e índio, foi no atelier de Mario Cravo Jr. que se interessou pela escultura. Sua obra desafia o mais rigoroso critério crítico. Obra de forte poder expressivo e de síntese da forma como a estatuária africana. Segundo palavras de Michel Lewis, estudioso de arte africana, a obra de Agnaldo dos Santos é uma das mais eloqüentes evidências da universalidade da arte africana[6].

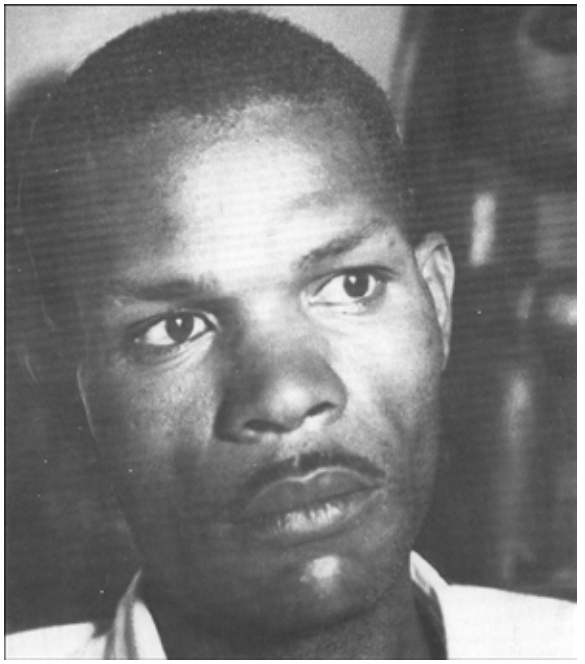
Outro exemplo é Ronaldo Rego que, utilizando-se dos arquétipos das religiões com matriz africana, ele os organiza num processo acumulativo construindo objetos de grande beleza e forte carga emocional. Consegue equilibrar, ou melhor, administrar o conflito filosófico presente entre as várias religiões existentes no Brasil, conseguindo um resultado harmonioso. As obras apontam uma direção e mostram a preeminência de uma cultura mista, como afirmação de uma identidade brasileira.



Rubem Valentim
Salvador, BA 1922 - Brasília, DF 1991
Escultura Brasileira
Objeto emblemático nº 5, 1969
madeira pintada, 164,0 x 83,0 x 33,0 cm
assinada Rubem Valentim, 1969
Acervo MNBA

Agnaldo dos Santos
Salvador, BA 1926 - 1962
Escultura Brasileira
O pedinte , 1961
madeira entalhada e encerada,
110,0 x 28,0 x 32,0 cm
Acervo MNBA





Agnaldo Manuel dos SANTOS
Salvador, BA 1926 - Salvador, BA 1962

A arte de Mestre Didi, outra expressão artística construída sobre a influência da cultura africana baseia-se no ato de criar concentrado em um motivo, que se repete, sendo recriado ou simplesmente reinterpretado bem ao gosto da arte étnica africana. As peças de Mestre Didi são inspiradas nos símbolos dos orixás da terra que reinterpretadas através de sua linguagem visual, ganham uma nova dimensão. Elas possuem características de brasilidade no ritmo, no colorido, na distribuição dos volumes é representam uma cultura afro-baiana. Os materiais que usa para criar suas obras de arte estão vivos nos espaços terreiros dos candomblés. Os búzios, as nervuras da folha de palmeira, as contas coloridas, o couro, recuperam toda uma memória ancestral, conferindo às suas peças uma linguagem atual, como registro social de um momento histórico.

Os exemplos aqui apresentados, estão recheados da história do homem africano que, renovadas e com estratégias de resistência e adaptação, concessões e trocas, prova que esse universo se mantém vivo, com suas produções atestando a contribuição da cultura negra na formação da sociedade brasileira.

As diferentes culturas africanas que aqui aportaram, não influenciaram, e sim, fizeram parte da formação de nossa identidade. Detendo maioria da população durante a Colônia e Império e deixando as suas marcas por toda à parte, fundamentam a cultura brasileira, com as suas posturas diante da vida no Novo Mundo

Hoje os estudos nos permitem construir o elo condutor do negro como sujeito histórico

da construção de nosso país. Os quase quatrocentos séculos de escravidão, de convivência e da presença do negro em nosso território, o fato de termos vivo o resultado final desse material concreto e objetivo em nossa consciência, nos legitima afirmarmos o quanto o negro, muito deles escravos, construíram a nossa identidade.

Concluo o comunicado com as palavras do Zamparoni: *O Brasil não vai se conhecer enquanto não estudar a cultura africana e não a tratar com respeito*[7].

---

[1] Sítios arqueológicos africanos.

[2] KIDDY, Elisabeth W. Blacks of the Rosary: Memory and History in Minas Gerais, Brasil. State College, PA: Penn State Press, 2005, pp.233-34.

[3] SWEET, James H. em seu livro Recreating África, p. 48.

[4] ELBAIN dos Santos. Os Nagô e a Morte. Edt. Vozes, Petrópolis, RJ, p.130, 1984.

[5] TRINDADE, Liana Salvia. Exu Símbolo e Função. Coleção Religião e Sociedade Brasileira, Vol. 2, FFLCH/USP, p 129.

[6] Michel Leiris, etnógrafo, crítico de arte e escritor, fez parte da Expedição Etnográfica conhecida por Missão Dakar-Djibuti.

[7] Waldemir Zamparoni é professor de História da África no Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia.

Messalina (c.1890) de Henrique Bernardelli e Estudo de Reflexos (1909?) de Carlos Oswald: possibilidades de diálogo e história da arte

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Doutora em História da Arte pela Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
Professora de História da Arte - Escola de Belas Artes da UFRJ

A partir da comparação entre duas telas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ), Messalina de Henrique Bernardelli (1857-1936), e Estudo de Reflexos de Carlos Oswald (1882-1971), propomos algumas reflexões sobre a história da arte e o conceito de arte moderna no Brasil.

Henrique Bernardelli; Carlos Oswald; Nu feminino.

À partir de la comparaison entre deux toiles appartenant au Museu Nacional de Belas Artes de Rio de Janeiro, Messalina de Henrique Bernardelli (1857-1936), et Estudo de Reflexos de Carlos Oswald (1882-1971), on propose des réflexions sur l'histoire de l'art et le concept de l'art moderne au Brésil.

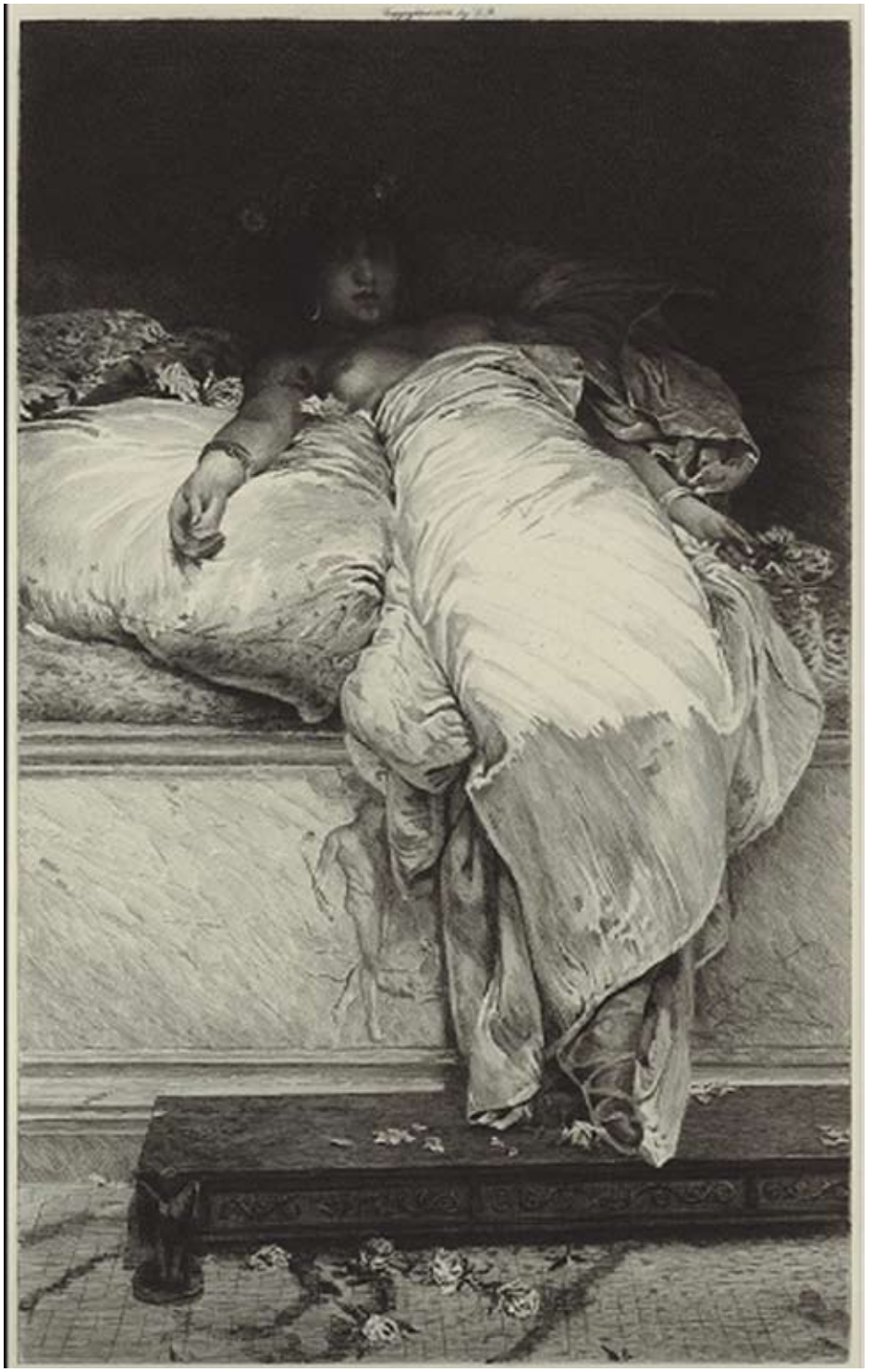
Henrique Bernardelli; Carlos Oswald; Nu féminin.

O Comitê Brasileiro de História da Arte propôs o debate sobre as "mudanças de paradigmas para a História da Arte no Brasil". Pensando sobre a questão, comecei a folhear catálogos, e o acervo de pinturas do Museu Nacional de Belas Artes reteve minha atenção. Deixei meus olhos vagarem pelas imagens reproduzidas nos livros, pensando na possibilidade de uma "redistribuição das cartas no baralho da história da arte", conforme sugeriu Yve-Alain Bois em sua conferência *A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista* que abriu o XXVI Colóquio do CBHA em 2006.

Quando se trata de revisão historiográfica, um ponto que permanece importante é o empenho em escapar de uma visão evolucionista que costumava encaixar as obras em gavetas estanques, em períodos cujas características e pressupostos teóricos predeterminavam uma interpretação.

No entanto, embora tal desígnio seja hoje lugar comum, sua realização, na verdade, não é tão fácil. Para ajudar-me nessa tentativa, escolhi duas pinturas que não dividem a mesma parede no museu, nem ocupam páginas vizinhas nos livros de história da arte. Comparando-as, proponho um exercício que talvez nos propicie novos ângulos de abordagem sobre as duas obras. Trata-se de *Messalina* de Henrique Bernardelli (1857-1936), realizada por volta de 1890, e *Estudo de Reflexos* de Carlos Oswald (1882-1971), normalmente datada de 1909, mas que, no decorrer da pesquisa, verifiquei ser de 1912. Pouco mais de duas décadas separam a realização de cada uma delas: vinte anos de grandes mudanças. Do impressionismo ao cubismo, a virada do século XIX para o XX foi um dos períodos mais radicais em termos de revolução artística. A transformação

Henrique Bernardelli (1857-1936)
Messalina – c.1890
óleo sobre tela – 207 x 115 cm
MNBA – RJ
Fonte: http://columbus.gl.iit.edu/



ocorrida no mundo da arte nesse momento aparece nos títulos dos trabalhos que aqui comparamos - *Messalina* e *Estudo de Reflexos.* Em *Messalina*, a representação de uma personagem da história romana se insere na prática da pintura histórica, o gênero mais valorizado pelos artistas formados dentro dos princípios acadêmicos. No segundo caso, a referência a "reflexos" lembra a prática impressionista, e a denominação "estudo" reforça a idéia de valorização da execução rápida, um apontamento dos efeitos de luz. As dimensões das telas corroboram essa primeira idéia (a de Bernardelli mede 207 x 115 cm, a de Carlos Oswald 76 x 58 cm), indicando diferentes locais de exposição para cada uma – a sala do museu e a casa particular, respectivamente. E no entanto, quando vemos as reproduções fotográficas das obras lado a lado, o que de imediato chama a atenção é a semelhança na posição das figuras femininas, e em seguida, começamos a perceber que muitas preocupações de Carlos Oswald – os contrastes de cor, o efeito pictórico – já estão presentes na execução de Henrique Bernardelli. E o inverso também é verdadeiro – a construção de uma atmosfera misteriosa e sensual, evidente na *Messalina* de Bernardelli, não foi desprezada por Carlos Oswald, pois a lanterna vermelha que ilumina a pele da modelo, além de produzir os "reflexos" do título, acrescenta um toque fantasioso e oriental à cena. Contrastes, semelhanças, rupturas e heranças, cada obra tem sua complexidade. As "impurezas" são também um sinal de vitalidade e riqueza de significados.

Antes de mais nada, é necessário esclarecer que *Messalina* foi inicialmente exposta com o nome de *Dicteriade*. Essa mudança de nome pode confundir os que buscam informações sobre a tela nos jornais da época, catálogos de exposições e documentos da Academia. *Dicteriade* é o nome que consta no catálogo da Exposição Geral de 1890, na qual o pintor expôs numerosos trabalhos, o que foi registrado pelos professores da Academia na ata da sessão de 30 de Abril de 1890:

> Das 209 diversas produções de pintura descritas no catálogo da Exposição, cerca de 69, das quais pertencem 49 ao laborioso Sr. Henrique Bernardelli feitas durante a sua residência de mais de 10 anos na Itália, são trabalhos executados fora do país.[1]

Henrique permaneceu na Itália de 1879 a 1888. Se em 1886, ainda vivendo na Europa, realizou uma grande exposição na Academia, o Salão de 1890 era o primeiro do qual participava após seu retorno ao Brasil em 1888.

Dicteriade causou sensação, agradando tanto ao público em geral, quanto aos professores, que a recomendaram para ser adquirida pelo governo para integrar a Pinacoteca da Academia.

A prova irrefutável de que *Messalina* é *Dicteriade* se encontra no jornal *Vida Fluminense*, de 8 de março de 1890, que reproduziu nas páginas 4 e 5 o quadro de Bernardelli, numa

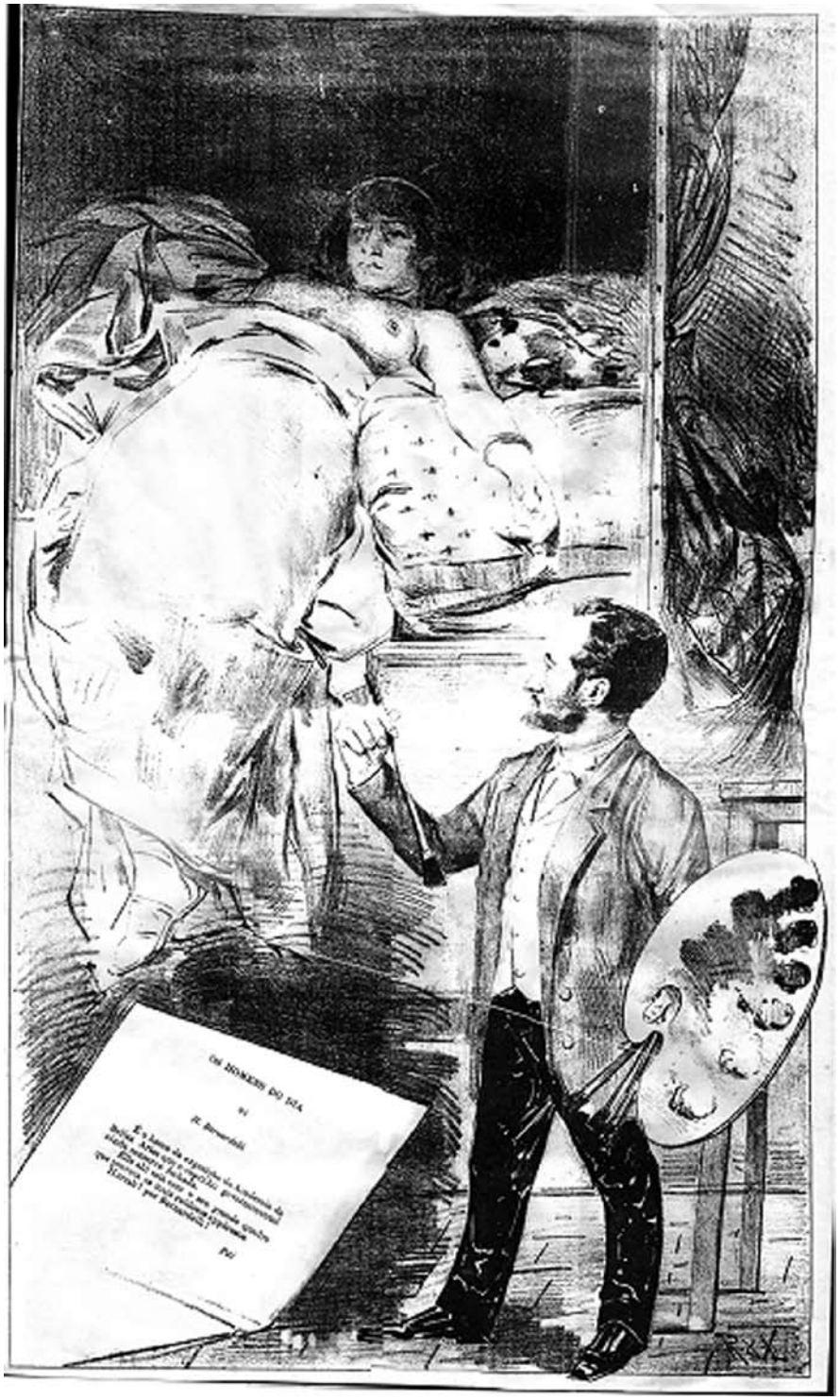
charge que o enaltece como um jovem herói. A primeira página dessa mesma edição, mostra outra ilustração que alude à agitação que tomava conta dos alunos e parte dos professores que ansiavam pela reforma da Academia, estimulados pela mudança de regime político no Brasil, de Império para República.

De fato, se na historiografia posterior, *Messalina* foi enquadrada como uma pintura convencional e nada revolucionária, em 1890 foi aplaudida pelos críticos como um sinal de renovação e frescor da arte brasileira da nova geração que vinha substituir os mestres, cujos representantes mais famosos, e por isso mesmo mais atacados, eram Pedro Américo e Victor Meirelles. Em artigo na *Gazeta de Notícias* de março de 1890, um articulista anônimo, após criticar os "quadros (...) em tempo classificados na Academia como constituindo a arte nacional", dentre os quais cita "a *Morte de Sócrates*, *S. João Baptista no cárcere*, *a degolação do referido S. João*, *a flagelação de Cristo*", estimulava o leitor a visitar a Exposição Geral recém inaugurada:

> E se quer que o guiemos, se quer ter logo desde o primeiro dia uma impressão que o obrigará a voltar, embora não seja de arte nossa pelo assunto, ao entrar na galeria nova procure um quadro que fica ao fundo, à direita, a *Dicteriade*, de Henrique Bernardelli; vá caminhando até o meio da sala, fitando-a sempre, e quando estiver bem no seu ponto, no ponto em que cada um vê melhor, diga-nos se já viu uma tela mais voluptuosamente quente, se não tem tentações de tocar o sedoso daqueles tecidos, e se não é aquilo o atestado bem eloqüente do quanto vale a permanência de um artista de talento em um meio verdadeiramente artístico.
>
> Aí está a verdadeira arte italiana moderna em toda a sua perfeição, e como a tela é de um artista nosso, ali está o que é preciso para termos arte nacional, se o governo e o público entenderem que vale a pena cultivar a preciosa planta, que também enriquece as nações, influindo sobre os costumes, pois nem só de café vive o homem.[2]

A pintura de Henrique Bernardelli era, segundo seus contemporâneos, um exemplo do que eram capazes os artistas brasileiros em contato com a moderna arte européia. A idéia de uma evolução das artes era familiar e a atualização, desejável. Mas em 1890, estamos muito distantes da idéia de uma "pintura pura", que será muito falada, e mesmo questionada por Carlos Oswald, décadas mais tarde.

Uma geração mais novo que Henrique Bernardelli, Oswald nasceu em Florença em 1882, e tinha fortes ligações com o Brasil, mesmo antes de vir conhecer o país, aos 24 anos. Filho do músico Henrique Oswald, desde criança Carlos ouvia falar da terra brasileira onde seu pai nascera. Instalado na Itália e sem pretender emigrar, Carlos Oswald realizou duas viagens ao Brasil. Chegando ao Rio em meados de 1906, retornou a Florença em



Vida Fluminense. Rio de Janeiro, 8 de março de 1890, pp. 4 e 5
"Os homens do Dia"
XI
H. Bernardelli
É o heroe da exposição da Academia de Bellas Artes que o capricho governamental ainda conserva fechada.
Elle ahi está com o seu grande quadro que provoca os mais ruidosos applausos.
Hurrah! Por Bernardelli!
Assinado: Pstl
Fonte: Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.

outubro de 1907. Em 1913, veio ao Brasil pela segunda vez e, não fosse o início da Guerra em 1914, pretendia voltar para a Itália. Trouxe para o Rio vários quadros, dentre os quais *Estudo de Reflexos*. Conforme o próprio Carlos Oswald relata, a recepção do quadro foi muito boa entre nós. Esse tipo de estudo de efeitos de luz era uma novidade para os brasileiros:

> A minha segunda chegada ao Brasil foi bem diferente da primeira (...). Logo ao chegar organizei, em sociedade com o meu amigo, pintor Eugênio Latour, uma exposição na Escola Nacional de Belas Artes, na qual reunimos grande número de telas e gravuras.[3]

Descreve então várias obras de sua autoria expostas na ocasião, ressaltando as

> "academias" (assim são chamados os estudos de nu) [explica], que despertaram a atenção dos artistas e amadores por serem mais propriamente efeitos de luz do que estudos anatômicos.[4]

Ainda em 1913, envia *Estudo de Reflexos* para a Exposição Geral, juntamente com mais nove pinturas. Mais uma vez, o público admira a tela que é comprada para integrar o acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Curiosa é, no entanto, a compreensão que Carlos Oswald tinha dessa pintura de fatura impressionista. Eclético, para ele a técnica empregada era apenas uma opção entre outras, que podia ser facilmente substituída por uma fatura clássica, se o assunto "pedisse" outro tratamento. Escreve ele, recordando-se do ano de 1911, quando passou temporada em Paris preparando as pinturas decorativas do Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de Turim:

> Começa nesse período, posso afirmar, minha maturidade artística. A experiência parisiense foi necessária para me pôr em contacto com o turbilhão das atividades de artistas do mundo inteiro (...). Com a minha formação clássica acrescentada ao estudo atento dos impressionistas e dos pós-impressionistas (Besnard, Henri Martin) fiquei dono de várias técnicas e ideologias artísticas que me guiariam posteriormente em todos os meus trabalhos.[5]

Os primeiros resultados da estadia em Paris foram os "efeitos de luz" que passa a estudar e dos quais pinta numerosos quadros. Em seu livro de 1957, *Como me tornei pintor*, Oswald menciona as variações desses estudos:

> (...) contrastes de luz natural e artificial: lâmpadas, reflexos de toda espécie, concretizados em assuntos profanos e sacros. Meninos brincando com

> balões, meninas com lanternas venezianas, mulheres cosendo ou escrevendo ou jogando na penumbra de ambientes onde a luz da tarde se entrelaça com luz de velas, ou de lâmpadas, etc.[6]

Porém, revela:

> Nunca renegueio clássico para me entregar completamente ao impressionismo e vice-versa, mas as duas estradas, e a do sintetismo, tenho seguido a vida inteira, às vezes obedecendo as três tendências contemporaneamente, conforme o gênero de pintura que fazia. [7]

Sua atitude é comparável a dos artistas da geração que o antecedera. É o próprio Carlos Oswald quem menciona uma tela de Rodolpho Amoedo, *Desdêmona* de 1892, como próxima a seus efeitos de luz[8].

Longevo, Carlos Oswald testemunhou mudanças muito mais radicais que as vividas por Henrique Bernardelli. Em 1961, escreveu em seu diário pessoal:

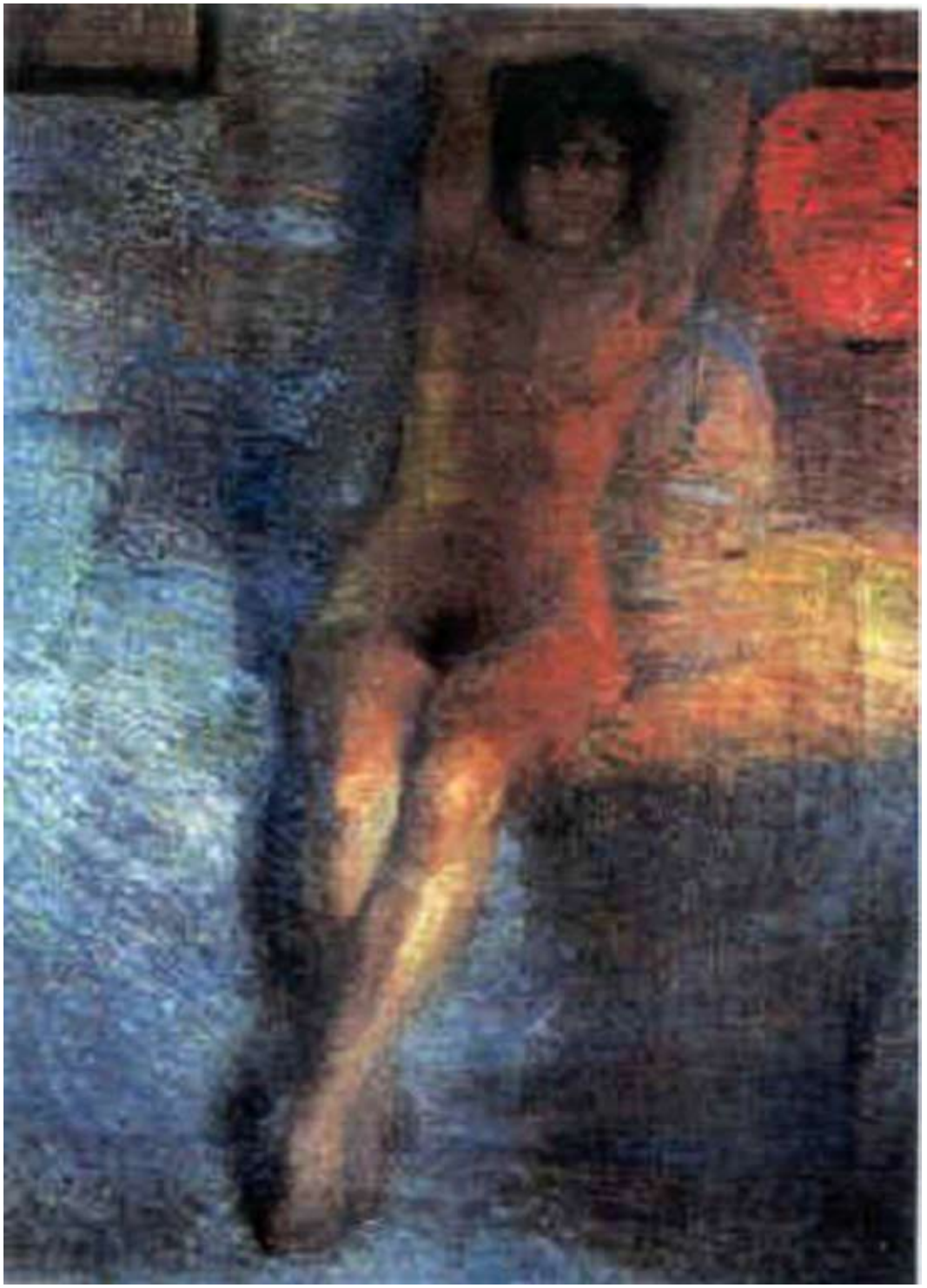
> (...) amo a natureza e a arte que a interpreta, fico às vezes com medo de ser pagão, ao constatar que todos, aos poucos, em volta de mim, estão se tornando de uma "pureza plástica" terrivelmente incompreensível para mim.[9]

Esse mesmo processo ele registra anos antes no mesmo diário. Em 14 de abril de 1940, escreve:

> Andam me informando que vários colegas meus estão me denegrindo, (...). Em geral são artistas do Grupo Bernardelli dos quais (...) vários, aliás, (...) estimo muito. O chefe do grupo, o Manuel Santiago [...] anda afirmando (...) que minha pintura não é pintura (...). (...) o Santiago e Cia. enxergam numa tela só a 'pintura' e pode ser que, de fato, em muitos quadros meus não tenha aquela exclusiva preocupação de fazer 'pintura pura', quer dizer, harmonia de tons e cores, arte pela arte. Não, não tem, até sou contrário a isto [...] pode ser que eu não seja um verdadeiro pintor, como o entende o Santiago, porém é certo que em minhas telas há vida, presença real, uma espécie de eucaristia. E é unicamente isto que quero, e isto é arte verdadeira mesmo se não for verdadeira pintura [...]. Vida, e é isto que quero na minha arte.[10]

Ao ler esses trechos do diário de Carlos Oswald, observo que, embora a história da arte, hoje, já não seja compreendida como uma evolução em direção à conquista da autonomia da arte, de uma arte pura ou qualquer outro fim determinado, é verdade que

Carlos Oswald (1882-1971)
Estudo de Reflexos – 1912
óleo sobre tela – 76 x 58 cm
MNBA - RJ
Fonte: http://www.pr.gov.br/



houve um tempo em que os artistas assim compreenderam a história da arte, e julgaram as obras de seus pares a partir desses critérios.

Carlos Oswald foi muito sensível às mudanças de seu tempo, mas nunca abraçou as idéias de uma arte pura, mais evoluída que a arte do passado. De fato, se a comparação de *Estudo de Reflexos* com *Messalina*, num primeiro momento, pode induzir o espectador a identificar Carlos Oswald ao início da arte moderna no Brasil, e Henrique Bernardelli a uma resistência tradicional, talvez em suas intenções tenha ocorrido exatamente o inverso. Quando voltamos aos textos da época de cada um dos quadros em foco, surge um Henrique Bernardelli interessado em inovar e trazer modernidade para a arte brasileira, enquanto Carlos Oswald aparece como um artista menos preocupado com inovações, ou com a arte moderna.

---

[1] - Atas das sessões da Congregação da AIBA. Arquivos do Museu D. João VI – EBA - UFRJ
[2] Anônimo. Belas Artes. Gazeta de Notícias - Segunda-feira, 31 de março de 1890, p.1.
[3] OSWALD, Carlos. Como me tornei pintor. Petrópolis: Vozes, 1957, p.41.
[4] - Idem, ibidem.
[5] - Idem, p.33.
[6] - Idem, p.35.
[7] - idem, p.33.
[8] - Idem, p. 42.
[9] - MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. Carlos Oswald (1882-1971), Pintor da Luz e dos Reflexos. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000, p. 197.
[10] - Idem, p. 176-177.

A obra de Décio Villares: entre a crítica e a historiografia da arte

Elisabete Leal

Professora adjunta do departamento de História da UFPel.
Doutora em História Social pela UFRJ.
Presidente da Anpuhrs, gestão 2008-2010.

O texto discute dois momentos de análise da obra do artista positivista Décio Villares : a crítica de arte feita por seus contemporâneos no final do século XIX e a feita por historiadores da arte na primeira metade do século XX.

Crítica de arte; crítica historiográfica; positivismo.

The text discusses two moments in the analysis of the work of the positivist artist Décio Villares: the art criticism produced by his contemporaries at the end of the 19th century and that produced by art historians in the first half of the 20th century.

Art criticism; historiographic criticism; positivism.

Em 2006 encerrei minha pesquisa para o doutorado sobre o artista Décio Villares.[1] Ao reler algumas partes da tese para preparar esta apresentação, percebi que foi duplamente difícil estudar a obra de um artista como ele. Primeiro porque há uma nítida cissão em sua carreira quando tornou-se publicamente positivista, segundo porque a crítica de arte e a historiografia da arte da primeira metade do século XX o desconsagrou como grande artista, e por consequência, ele não figura entre àqueles que mereceram maiores pesquisas.

A coleta das informações sobre a vida privada de Villares e sobre suas obras e quaisquer textos que tenha produzido foi dificultada porque não existe um acervo do artista, como o de Rodolpho e Henrique Bernardelli e de Eliseu Visconti, no MNBA, o arquivo de Antonio Parreiras, no Museu Parreiras, em Niterói, ou o de João Turim, em Curitiba.. A falta de um material escrito pelo próprio artista dificultou o acesso às suas idéias. Tal carência de documentação na primeira pessoa foi suprida pelas informações de seus contemporâneos, com quem compartilhou disputas doutrinária, política e estéticas. Villares morreu em 1931, e neste mesmo ano sua viúva incendiou seu atelier, exceto suas principais telas, que foram vendidas no final dos anos 30 ao Museu nacional de Belas Artes. Essa dificuldade de fontes acarretou em problemas no inventário artístico.

Villares antes de se tornar positivista, foi um artista muito reconhecido por seus pares e pela crítica. Suas obras eram consideradas esteticamente muito boas, e ele teve um significativo sucesso na pintura de retratos de mulheres, vendendo muitas obras inclusive. A pesquisa para a tese mostrou que as referências às obras deste artista concentravam-se nesta fase de melhor qualidade pictórica.

Minha intenção nesta apresentação é mostrar um descompasso entre a crítica de arte do final do século XIX

acerca do artista e a historiografia da arte da primeira metade do século XX. Portanto, devo caracterizar aqui dois momentos.

I.

Bonito, elegante, culto e rico eram algumas das qualidades apontadas por alguns biógrafos, historiadores da arte e alguns contemporâneos de Villares. Não foi encontrada qualquer documentação pessoal de Villares ou relato autobiográfico que nos permita conhecer sua origem social; apenas alguns indícios apontam que não era pobre. Gonzaga-Duque foi um de seus contemporâneos e fornece em um de seus textos várias pistas a respeito do artista, não somente sobre sua situação sociofamiliar, como também sobre personalidade e aparência.[2] Villares foi contemplado em *Mocidade Morta* com um personagem assim descrito por Gonzaga Duque: "Julião Vilela, um belo tipo de artista de romance, com a sua negra barba de nazareno num rosto pálido, de olhos árabes."[3]

Gonzaga Duque, Felix Ferreira e o crítico da *Revista Ilustrada* estavam de acordo que Villares era um artista feito quando regressou ao Brasil em 1881, após estudar por nove anos na Europa. O segundo crítico foi econômico ao comentar as obras do artista no Salão do Liceu de 1882, no qual Villares primeiro expôs seus trabalhos. Para ele, era um artista seguro, com nobres aspirações, que fazia uma obra de mestre e que muito impressionava.[4] A crítica da *Revista Ilustrada* também entendia que Villares era um artista com grande habilidade, principalmente no desenho e no domínio cromático.[5]

Já a crítica de Gonzaga Duque às obras de Villares ao longo da década de 1880 era mais contundente: o crítico não gostava do apego de Villares ao dogma acadêmico francês, velharia de épocas remotas.[6] Para ele, o artista deveria estar mais atualizado nos processos estéticos de sua época, embora admitisse que Villares, fora esses "defeitos capitais", era um pintor muito bom.

> O seu desenho é fácil e elegante, as suas tintas são de um brilho claro e puro, reunindo-lhes uma graciosa e segura maneira de dar a pincelada que distingue suas obras das de outros artistas contemporâneos. A linha curva de um busto de senhora, a cabeça altiva de uma aristocrata, as roupagens custosas, veludos e sedas e pedrarias finas, são, em suas telas, pedaços admiráveis, magníficas, esplêndidas partes de um todo bonito, porém quase sempre fraco.[7]

O crítico reconhecia nos trabalhos de Villares um grande domínio do desenho e da forma, além de ser muito bom colorista. Mas isso em excesso mostrava que era cativo da escola clássica de Cabanel – a quem Gonzaga Duque fazia uma crítica acidamente especial. Para ele, Cabanel "não era mais do que o pintor oficial e massudo de alguns amadores caducos da França moderna." Ele era um estacionário, que produzia uma arte inerte e pedante – ou seja, era um clássico.[8]

Para Gonzaga Duque, Villares, mesmo jovem e com uma carreira pela frente, também já era um estacionário, como seu mestre francês. O artista havia se deixado seduzir, e atrofiar, segundo o crítico, pela arte *chic* à maneira de alguns pintores franceses do século dezoito; e essa falta de originalidade artística era imperdoável, justamente por Villares ter tido acesso à moderna arte européia, ter conhecido todos os processos artísticos e as novas doutrinas. Conclui o crítico: compreende-se isso em um velho artista, mas não em um moço que agora começa a carreira, sobretudo um moço viajado.[9]

Nesta década de 1880, Villares expunha quadros com temas bíblicos, como *Fuga para o Egito*, uma cópia de *Cristo de Prudhon*, uma série de quadros de *São Jerônimo,* a tela premiada em Paris *Paolo e Francesca da Rimini,* e também estava se fixando como retratista de mulheres, sobretudo. A essa última especialidade de Villares, Gonzaga Duque dirigia crítica implacável: "Seus quadros são visões sutis durante um sonho de embriaguez de ópio. Pobres criaturas!"[10]

Villares estava se especializando nessas pinturas de retratos femininos e tendo um certo sucesso com as encomendas. As informações sobre essas obras são também provenientes dos textos de Gonzaga Duque. *Mocidade Morta* possui uma passagem que caracteriza o tipo de arte que o artista produzia neste momento: Villares empregava "em móveis raros, estofos caros, bibelôs encantadores o bem cotado preço dos seus magníficos quadros."[11] Em outro texto, mostra a temática desta fase do artista: retratos de senhoras, imagens altivas de aristocratas com "roupagens custosas, veludos e sedas e pedrarias finas."[12] Para Maria Barreto, curadora da exposição em homenagem ao centenário de Villares montada no Museu Nacional de Belas Artes em 1953, a finura, imponência e ar de distinção característicos nas pinturas do artista não eram apenas uma opção fútil pela beleza, como entendeu Gonzaga Duque, mas refletem a sua própria sensibilidade requintada. Finaliza: "A natureza também o contemplou com bela estampa física completada por uma distinção de maneiras, inata, revelando-lhe a qualidade do seu berço. Vale-nos ressaltar, que todos os seus retratos, lá está patente, essa afinidade."[13]

Gonzaga Duque sentia-se inconformado com o encaminhamento frívolo que Villares estava dando à sua obra, somado a um arcaico idealismo. Para o crítico, ele era um "belo talento corrompido", cujo temperamento indomável e apaixonado fazia do artista um teimoso. Vários biógrafos ressaltam que Villares tinha um incontido sentido poético, o que para Gonzaga Duque era um "impulso indomável de temperamento."[14] O caráter apaixonado do artista atirava-o a profundas idealizações porque acreditava que a arte idealista era a única capaz de gerar emoções. Para Gonzaga Duque, Villares negava-se a produzir arte "atualizada", por acreditá-la, assim, estéril às emoções, e também por seguir as noções estéticas aprendidas com Cabanel e Pedro Américo, ambos clássicos demais para aqueles tempos modernos, na ótica do crítico.[15]

A intolerância de Gonzaga Duque à obra de Villares reflete sua visão de arte moderna no

final dos oitocentos. Como explica Jorge Coli, Gonzaga Duque assumiu, precocemente até para aquela realidade brasileira, a posição de quem advogava "a pintura do futuro, aquela que vingará."[16] Como crítico, ele se posicionou a favor de novas linguagens estéticas, estas longe de serem as desenvolvidas por Villares. Mas eram as de Almeida Júnior e Rodolpho Amoedo, por exemplo, ambos também alunos de Cabanel, que para o crítico tiveram o mérito de caminharem para uma arte contrária à do mestre francês, diferentemente de Villares, que insistia em segui-lo.[17]

Entre 1882 e 1888, Gonzaga Duque publicou nos jornais seis críticas a respeito de obras de Villares.[18] Destas, apenas na última crítica, feita em maio de 1888, ele demonstrou simpatias pelo artista e elogiou a iniciativa de Villares de pintar um quadro sobre a abolição da escravatura no Brasil. Neste momento, o crítico suspendeu suas impressões sobre o trabalho plástico do artista e concentrou-se na intenção política da obra. As condições para a fatura do quadro serão abordadas no próximo capítulo. Neste momento, é importante apenas destacar que, desde o lançamento da idéia do quadro — um esboço exposto ainda no mês de maio na Glace Elegante —, Villares mostrava-se publicamente cada vez mais próximo dos membros do Clube Positivista. Data desta época o folheto publicado pelo Clube apoiando a obra, explicando o esboço e divulgando que estavam recolhendo a subscrição para o artista. Para Gonzaga Duque, tal ligação do artista com o Clube Positivista não era relevante. Para Gonzaga Duque, também militante do Partido Abolicionista, a intenção política do quadro suplantava a proposta plástica idealista.

II.

Alguns dos historiadores da arte que escreveram sobre Villares o conheceram pessoalmente, por exemplo: Alfredo Galvão (1900-?), Angyone da Costa (1888-1954), Argeu Guimarães (1892-1967), Carlos Cavalcanti (1909-1974), Carlos Rubens (1890-1946), Frederico Barata, Herman Lima (1897-1981), José Maria dos Reis Júnior (1903-1985), Laudelino Freire (1873-1937), Quirino Campofiorito (1902-1993), Theodoro Braga (1872-1953).[19] Cita-se aqui a informação do ano de nascimento e morte de cada autor para mostrar que em algum momento entre 1851-1930 (ano de nascimento e morte de Villares) esse grupo teve contato direto com o artista.

Muitas de suas obras misturam pesquisa de fontes primárias, normalmente em jornais, na maioria das vezes buscando reconstruir uma cronologia da vida de Villares, com lembranças do convívio com o artista. Esta historiografia não demonstra preocupações em citar as fontes das informações, tampouco distingue crítica estética e História. Mesmo colocada sob suspeição, percebe-se que há uma coerência na construção biográfica do artista. Os temas elencados para relatar sua vida, suas características pessoais ou a crítica sobre sua obra se repetem e se reforçam a cada biografia publicada. Frases iguais em textos diferentes são recorrentes e sem aspas, ou seja, muitos autores copiavam as informações de outros textos, misturando-as às novas pesquisas em fontes primárias e às suas memórias, ficando hoje para nós a tarefa de compreender essas camadas de

impressões sobre o artista. Os textos encontrados na Internet a respeito do artista são originários desta historiografia.

Fruto assim de memórias acerca do artista, essa produção revela-se muito valiosa em informações mais subjetivas, como aparência, personalidade, vida privada, afinal muitos deste escritores conheceram e conviveram com Villares. Nota-se também que esses trabalhos estão muito embasados nos variados escritos do crítico de arte Gonzaga Duque, também contemporâneo de Villares. A crítica de Gonzaga Duque ao trabalho de Villares concentra-se nas obras expostas nos anos de 1880, e coincidentemente essa historiografia somente comenta essa fase do artista. Outra característica encontrada é o conflito constante de datas, fruto da falta de uma pesquisa mais rigorosa e do hábito do uso da memória como fonte de informações. Percebe-se que a opção positivista do artista, não somente no plano religioso, mas também no político e estético, determinou o julgamento que os críticos e historiadores da arte fizeram de seu trabalho.

A partir do final da década de 1880 o artista assumiu-se como artista positivista. Sua plena integração ao meio artístico, além de sua boa habilidade técnica na pintura e escultura, serviu plenamente aos postulados positivistas para a produção de uma arte encomendada que visava à mobilização de sentimentos cívicos para com heróis nacionais cuja personalidade e caráter deveriam ter também expressividade plástica. Saber pintar retratos e esculpir bustos, não mais de mulheres requintadas, mas de heróis republicanos, eram habilidades vantajosas para Villares, mesmo o artista perdendo *status* em seu círculo à medida que se aproximava e se apropriava do positivismo e se dedicava à produção de uma arte cívica republicana.

A partir dos anos 30 do século XX o positivismo passou a ser alvo de inúmera críticas por parte dos escritores brasileiros, alguns deles ex-positivistas desencantados com os rumos republicanos no país. Percebe-se também que entre alguns historiadores da arte é corrente a idéia de que o período áureo das Belas Artes no Brasil foi durante o mecenato de Pedro II.[20] Vê-se assim que o positivismo era critidado por republicanos e por saudosos do Imperador, restando pouco espaço para a obra de Villares ser compreendida por seus próprios referenciais político-doutrinários, e mesmo plásticos.

Se essa historiografia da arte cujos autores vivenciaram o período de influência do positivismo no Brasil não se desvencilhou dos preconceitos doutrinários ao analisar o trabalho do artista, a bibliografia acadêmica mais recente também não, visto que Villares embora muito bom pintor na sua primeira fase não mereceu maiores análises. Pierre Vaisse evidenciou na historiografia francesa que analisou os pintores oficiais algo semelhante ao preconceito.[21] E aqui aproveito para parafraseá-lo: Não é possível discernir nas opiniões da historiografia se a obra de Villares era condenável porque era positivista ou se era positivista e, portanto, esteticamente medíocre. Concluindo, a historiografia ajudou a entender o preconceito com o positivismo do artista, mas não ajuda a compreender sua obra e sua concepção de estética.

[1] LEAL, Elisabete. da C. *Filósofos em Tintas e Bronze*: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em História Social) – IFCS, UFRJ.
[2] EULÁLIO, Alexandre. Estrutura narrativa de Mocidade Morta. In: GONZAGA DUQUE. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995. p. 289-290.
[3] GONZAGA DUQUE. *Mocidade Morta*... p. 46.
[4] FERREIRA, Felix. *Belas Artes:* estudos e apreciações. Texto de publicação digital. ® Artedata, 1998. s/paginação. Agradeço a gentileza de Maraliz de Castro Vieira Christo pela cedência deste texto de difícil acesso.
[5] As críticas na *Revista Iustrada* foram acessadas no site Dezenove&Vinte. http://www.dezenovevinte.net/ Acessado em 27.09.2008., em:
[6] GONZAGA DUQUE. Quadros e telas. O Globo, 15.09.1882. In: *Impressões de um amador*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Ed. UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 52.
[7] GONZAGA DUQUE. GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 189.
[8] GONZAGA DUQUE. Quadros e telas. O Globo, 04.11.1882. In: *Impressões*... p. 60-61.
[9] GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*... p. 188-189.
[10] GONZAGA DUQUE. Salão Vieitas. A Semana, 13.03.1886. In: *Impressões*... p. 95.
[11] GONZAGA DUQUE. *Mocidade Morta*... p. 47.
[12] GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*... p. 189.
[13] BARRETO, Maria. Décio Rodrigues Villares - a comemorativa do centenário de seu nascimento. *Anais do Museu Nacional de Belas Artes.* 1954. p. 87.
[14] GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*... p. 188.
[15] GONZAGA DUQUE. Quadros e telas. O Globo, 15.09.1882. In: *Impressõe*... p. 52-53.
[16] COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX. In: *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN; Paço Imperial, 1999. p. 129.
[17] GONZAGA DUQUE. Quadros e telas – Almeida Júnior e Rodolpho Amoedo. O Globo, 04.11.1882; Quadros e telas – Almeida Júnior e Rodolpho Amoedo – II – Conclusão. O Globo, 16.11.1882. In: *Impressões*... p. 61-72.
[18] Aqui estamos levando em conta o levantamento extenso feito nos jornais do Rio de Janeiro para o livro-coletânea *Impressões de um Amador*.
[19] CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX.* Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. p. 11-12; RUBENS, Carlos. Décio Villares. *Boletim de Belas Artes*. n. 33, set. 1947. p. 281-282; RUBENS, Carlos. *Pequena História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1941. p. 96-100; LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 3. vol. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. p. 864-866; BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Limitada, 1942. p. 79-80; REIS Jr., José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, s/d.
[20] GALVÃO, Alfredo. Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o Império – A influência benéfica e decisiva do Imperador D. Pedro II. R*evista do IHGB – Anais do Congresso de História do Segundo Reinado.* 1. v.. Rio de Janeiro, 1984; MELLO Jr. Donato. As exposições gerais na AIBA no 2º. Reinado – sua importância artística e a presença do D. Pedro II. R*evista do IHGB – Anais do Congresso de História do Segundo Reinado.* 1. v.. Rio de Janeiro, 1984; FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*. Época de desenvolvimento - quarto período: 1889-1916. http://www.pitoresco.com/laudelino
[21] VAISSE, Pierre. *La Troisième République et les peintres*. Paris: Flammarion, 1995. p. 19.

Arte e "indústria" no Rio de Janeiro : uma análise dos escritos de Joachim Le Breton e Félix-Émile Taunay[1]

Elaine Dias

Doutora em História (UNICAMP),
pós-doutoranda em Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo (FAU-USP, Fapesp)

Pretende-se, através desta comunicação, explorar as fontes primárias concernentes a Le Breton conservadas nos arquivos do Rio de Janeiro e em Lisboa, primeiro indício da relação entre as belas artes e a "indústria"; a relação entre o pensamento e os objetivos de Taunay como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, e aquele de Le Breton contidos em seu célebre plano de ensino publicado e traduzido por Mario Barata na *Revista do SPHAN* em 1959, e, finalmente, a maneira como Taunay concilia arte e "indústria" no programa de governo de D. Pedro II.

Joachim Le Breton; Félix-Émile Taunay; indústria.

Dans cette communication, il seront analisés les documents concernants à Le Breton conservés aux fonds d'archives de Rio de Janeiro et de Lisbonne, lesquels sont les premières indications du rapport établi entre les beaux-arts et l' "industrie"; le rapport entre la pensée et les objectifs de Taunay en tant que directeur de l'Académie des Beaux-arts de Rio de Janeiro, et celle de Le Breton dans son célèbre plan publié et traduit par Mario Barata dans la Revista do SPHAN en 1959, et finalement la façon de Taunay concilier l'art et l'industrie dans le programme du gouvernement de Pedro II.

Joachim Le Breton; Félix-Émile Taunay; industrie.

Mário Barata publicou na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, em 1959, um artigo fundamental aos estudos sobre a arte brasileira do século XIX. Trata-se da tradução do plano de ensino elaborado por Joachim Le Breton em 1816, alguns meses depois da chegada da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro. Ali, Le Breton informava ao Conde da Barca o projeto de ensino artístico a ser desenvolvido por meio de dois pólos: as belas artes e os ofícios. Eram os primeiros indícios de um projeto relacionado ao desenvolvimento da "indústria" ou das artes aplicadas, no Brasil. Com a divulgação deste precioso documento, Mario Barata nos possibilitou entender que a origem da Academia de belas Artes no Rio de Janeiro relacionava-se não só ao campo do ensino artístico, mas também a um ponto de vista industrial, como veremos adiante.

É também possível, hoje, estender essa análise do artigo publicado por Barata a um outro conjunto de documentos, hoje conservado na Torre do Tombo[2], em Lisboa. Trata-se da correspondência trocada entre Le Breton e o Cavaleiro de Brito[3], ministro da corte portuguesa, ainda em Paris, em 1815, onde são relatadas as primeiras intenções da fundação de uma instituição de ensino voltada às belas artes e às artes aplicadas. Estes objetivos contidos nos documentos conservados em Lisboa relacionam-se diretamente ao plano de Le Breton elaborado já no Brasil em 1816. As correspondências mostram claramente o papel de Alexander von

Humboldt como referência importante aos projetos de Le Breton no Brasil. Humboldt, então correspondente estrangeiro do *Institut de France*[4], teria indicado o nome de Le Breton ao Marquês de Marialva e este ao Cavaleiro de Brito, como possível articulador de um programa didático no Brasil, em razão de seu interesse aos projetos relacionados aos ofícios na França. Le Breton havia sido subscritor da *École Royale Gratuite du Dessin* desde 1788, escola esta fundada em 1763 pelo pintor de flores e animais Jean-Jacques Bachelier[5], em Paris, além de presidir seu Conselho de Administração desde 1801, adquirindo experiência em projetos relacionados aos Ofícios. No plano escrito no Rio de Janeiro em 1816, Le Breton relata longamente a importância da escola de Bachelier em Paris, provando ao Conde da Barca que a experiência pode dar certo no Brasil.

Uma das correspondencias de 1815 apresenta, assim, sua intenção em organizar um projeto voltado aos Ofícios, sob a proteção da corte portuguesa[6]. Le Breton relata primeiramente o início de um movimento de emigração de franceses para os Estados Unidos, para o Novo Reino dos Países Baixos e para a Alemanha, e pensa encontrar no reino português americano um conjunto de vantagens coloniais, até então pouco contemplado pelos emigrados. A exemplo do que aconteceu no México e claramente influenciado por Humboldt, ele sugere a criação de um projeto que promova a indústria e as artes no Brasil, formado por artistas franceses emigrados. Ele cita alguns especialistas com intenções de emigrar que já estariam disponíveis ao seu projeto, como cavaleiro de St. Louis ou Mr.Villesuras Lelieur, diretor de jardins, de Versailles, Trianon e St.Cloud, que já passara um período nos Estados Unidos, e François Ovide, construtor de moinhos e usinas de água, que pretendia ir ao México e ao Peru por indicação do governo espanhol. Apresenta ao Cavaleiro de Brito as possibilidades voltadas aos ofícios que poderiam ser aproveitadas em seu projeto a ser desenvolvido no Brasil, país com grande promessa de progresso. As cartas revelam o projeto oferecido à corte portuguesa, o qual culminará na vinda dos franceses, idéia que será anos depois relatada por Mário Pedrosa e confirmada por Mário Barata em seu artigo sobre o projeto de Le Breton.

Chegando ao Brasil, já apoiado por Conde da Barca e D. João VI, Le Breton apresenta seu plano de ensino, propondo uma escola gratuita de desenho para as artes e os ofícios, chefiada por Grandjean de Montigny, que ensinaria o desenho de “ornato de aplicação tão variada e tão útil em todos os ofícios em que o gosto pode ornamentar e embelezar”, “nos móveis, vasos, objetos de ourivesaria e bijuteria, marcenaria, etc”[7], competência esta, segundo ele relata, destinada ao arquiteto. Para apoiar sua idéia, menciona a academia mexicana, modelo americano de Le Breton para as artes e ofícios, citando a passagem do *Ensaio sobre a Nova Espanha* de Humboldt, onde este relata, entre outros, a produção de baixelas de prata que podem rivalizar com a produção européia. Ao lado do exemplo mexicano, a escola de Bachelier surge como modelo eficaz, não só pelo sistema de subscrição que sustenta a escola e seus alunos, mas também pelos métodos de ensino e por sua influência em varias províncias francesas na desenvolvimento dos ofícios, algo que poderia também acontecer no Brasil. Diz ainda Lebreton que “para aumentar e

aperfeiçoar aqui mais prontamente a indústria, para torná-la nacional, desejaria que se fizesse vir da Europa certo número de operários organizados em oficinas, que possam subsistir por sim mesmos e trabalhar na chegada. [...] Haveria um mestre completo para cada ofício. Os alunos da segunda escola de artes entrariam como aprendizes nessas oficinas, e em poucos anos tais alunos se tornariam mestres, fundando e aperfeiçoando a indústria nacional".[8]

Sabemos hoje que, por diversas circunstancias, o plano de Le Breton não foi colocado em prática no que se refere aos ofícios, sendo apenas contemplada a parte destinada às belas Artes, o qual culminou, dez anos depois, com algumas modificações, na fundação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826. No entanto, apesar do insucesso do plano de Le Breton voltado aos ofícios, é possível sabermos através de outro conjunto de documentos, desta vez conservados no Museu d.João VI, no Rio de Janeiro, que Félix-Émile Taunay também procurava, enquanto diretor da Academia entre 1834 e 1851, e membro da *Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional*, aproximar o governo imperial e a instituição acadêmica ao associar a utilidade das belas artes ao desenvolvimento da indústria.

Para Taunay, o Império de D. Pedro II deveria utilizar-se da arquitetura como motor do seu próprio engrandecimento, em razão do desenvolvimento das cidades e da produção de monumentos públicos, veículos da transmissão da glória nacional. Em busca do emprego das artes no governo imperial, Taunay também parte para outro campo de atuação. Relaciona as belas artes e a indústria, ponto crucial ao desenvolvimento deste império americano que se formava.

O artista e, sobretudo, o arquiteto, têm um papel preponderante neste sentido. Ele deve ser reconhecido em sua profissão e igualmente reconhecida a sua utilidade. Para Taunay, este seria o caminho para que a Academia se tornasse uma instituição produtiva, justificando, de certo modo, sua existência. Em 1843, ele discursa aos alunos recém-matriculados sobre esta questão:

> "É preciso então que uma classe de homens se dedique de novo a fazer a educação da sensibilidade externa, estabelecendo o contacto entre a civilização e a natureza, tipo do belo, por meio das representações escolhidas d'esta: esses homens são os artistas".

Podemos citar aqui o clássico modelo de Leon Battista Alberti, no Renascimento, para o discurso do Taunay. Alberti afirmou, no século XV, o papel do artista como liberal e humanista no desenvolvimento da civilização italiana, através da imitação da natureza. O artista é colocado como intelectual e não como um artesão ou como um "obreiro", como destaca Taunay. Com Alberti, há a efetiva mudança de estatuto social do artista, figura intelectual importante na construção social, política e cultural da Itália. O arquiteto

ganha, nesse sentido, papel de destaque. É "o braço direito do Príncipe" e dele dependem as construções e o desenvolvimento das cidades, porta-voz do poder político, centro das relações comerciais. Taunay sabe, no entanto, as dificuldades de se alcançar tal feito numa sociedade com deficientes relações comerciais e industriais, de base fortemente escravista e contrária à profissionalização do artista. Os gostos público e privado, pouco desenvolvidos, impedem a valorização do artista, que se torna, segundo Taunay, figura inutilizada na sociedade depois de terminados seus estudos. Por isso, ele insiste, em cada discurso pronunciado e publicado no Jornal do Commércio, em sua importância enquanto articulador da representação da moral seja através dos monumentos públicos, da realização de retratos das pessoas ilustres do país, da construção histórica ou, agora, de sua inclusão no mundo do comércio e da indústria.

Em seu discurso da Sessão Pública de 1843, lembra novamente que na Assembléia geral há um ilustre deputado advogado da causa das belas artes, possivelmente Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva, morto em 1845, que fazia notar a existência de metais preciosos e pedras, os quais poderiam ser utilizados para a fabricação de produtos a serem exportados a partir, portanto, da própria matéria-prima existente no Brasil. Taunay ressalta neste discurso que este papel cabe à arquitetura ao formar os "riscos belos e novos" para a realização destes produtos.

Convém lembrarmos, nesse sentido, uma passagem de seu discurso pronunciado em 1838, onde Taunay citava Jean-Baptiste Say, teórico francês próximo a Joachim Le Breton, ambos fundadores do Jornal *La Décade Philosophique*, periódico de publicação das idéias liberais. Say era economista e um dos primeiros mestres da escola liberal francesa de economia política, próximo a David Ricardo e Malthus na Inglaterra. Discípulo de Adam Smith, Taunay o cita para analisar a relação entre o aumento das riquezas e o cultivo das artes:

> "O grande economista que é B. Say[9], tratando do aumento das rendas, diz que os produtos, quaisquer, são tanto mais procurados quanto mais civilizada é a nação entre a qual vivem os produtores; e, declarando o que entende por nação civilizada, diz ser aquela que respeita as pessoas e as propriedades, habita em casas decentes e mobiliadas, nutre-se de alimentos sãos e variados, veste boas fazendas, cultiva as artes liberais e prendas da inteligência". (Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Discurso da Sessão Pública de 1838)

O artista é colocado por Taunay no centro desta questão. Associa-se a esta idéia a citação por Taunay de uma passagem das memórias de viagens publicadas pelo príncipe Puckler Muskau em 1833[10] , quando em visita a uma fundição de ferro em Liège ressalta que a "indústria adquire diariamente maior influência e peso sobre os destinos dos povos". E reforça que as belas artes servem de instrumento à indústria. São chamadas para dar

forma aos produtos e ao mesmo tempo para imprimir nelas a idealização e a virtude. Ao colocar a arquitetura como elemento chave nesta relação, Taunay evoca ainda o pensamento de Charles Percier e Pierre Fontaine na França, arquitetos próximos a seu pai, Nicolas-Antoine Taunay e a Grandjean de Montigny. Em seu *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement,* publicado em 1812, Percier e Fontaine discutem a relação entre a arquitetura e a produção dos objetos. Para os dois arquitetos, não pode haver economia no material e no trabalho para sua produção. Deve ser mantida, através da arquitetura, o gosto na forma, na invenção e na composição dos mesmos, os quais devem continuar cumprindo o papel da beleza e utilidade na sociedade.

> « C'est la construction qui, selon les pays, les climats, les genres d'édifices, donne le motif des ornements. La construction et la décoration sont dans un rapport intime ; et si elles cessent de le paraître, il y a un vice dans l'ensemble. [...]Si l'étude de l'antiquité venait à être négligée, bientôt toutes les productions industrielles perdraient ce régulateur, qui seul peut donner à leurs ornements la meilleure direction, qui prescrit en quelque sorte à chaque matière les limites dans lesquelles doivent se resserrer ses prétentions à plaire, qui indique à l'artiste le meilleur emploi des formes, et fixe leurs variétés dans un cercle qu'elles ne devraient jamais franchir. »[11]

Para Taunay, o Brasil deveria sair do seu estado ainda "colonial", isto é, de sustentação da Europa com suas matérias-primas e passar, ele próprio, a produzir suas mercadorias a partir "de formas relacionadas com o sentimento geral da beleza", utilizando-as para uso próprio e igualmente como exportação. Segundo ele, só as belas artes eram capazes de reverter esta situação, isto é, de fazer com o que o brasileiro "deixe de pagar ao estrangeiro tão extraordinário tributo de mão de obra":

> "É cultivando as artes do desenho que o Brasil obrigará os mercados estrangeiros a receberem a sua prata já formada em vasos, candelabros, baixela elegante, o seu ouro e pedras preciosas em brincos, alfinetes, colares, diademas, o seu jacarandá e outras qualidades de madeiras, sofás, camas, consolos, mas de formas originais, ao mesmo tempo em que belas, imaginadas pelo gênio brasileiro sob os preceitos gerais de produção do belo, não servilmente copiadas de fora" (Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Abertura do ano escolar, 1845).

Ele chega até mesmo a citar o exemplo da exportação de algodão para a Europa e o retorno em tecidos para as cidades brasileiras. Segundo ele, o gênio artístico brasileiro seria eficaz na produção de tecidos elegantes e com ricos padrões, uma vez que reside nas belas artes uma questão utilitária, a qual pode ser usada como meio de lucro aos mercados. Para ele, a "civilização moderna se expressa pelo comércio". Nesse sentido,

ele toca indiretamente um ponto crucial ao Império de D. Pedro II, que é a escravidão. O crescimento de uma nação moderna, segundo ele, se dá pelo trabalho voluntário. Essa é a distinção feita por ele entre a civilização antiga e moderna, a qual o Brasil deve inserir-se. Taunay tem adiante um problema ideológico e uma barreira à concretização de suas idéias. Liberal, quer incluir as artes no desenvolvimento industrial, promover as trocas e o comércio entre as nações, relação que encontra o primeiro obstáculo no sistema escravocrata, condição irreparável do império brasileiro naquele momento, além das relações comerciais já travadas entre o Brasil e a Inglaterra. No entanto, Taunay sabe que questão da escravidão não será modificada em curto prazo e almeja - de imediato e com poucas soluções de concretização - a inversão do envio de matérias-primas, passando para a produção mesma no Brasil e a exportação de produtos à Europa. Ele reforça esta idéia e continua, na Sessão Pública de 1846:

> "Assim, vendo-se em toda a parte da natureza o belo associado ao útil, a razão conheceria, a priori, quando a marcha da industria já não o verificasse, que um dia há de vir em que os produtos todos oferecidos pelo comércio, os mesmos que, pela necessidade da desenvolução humana, se dirigiam somente no principio do útil, hão de apresentar-se para serem aceitos, revestidos das formas e cores as mais puras e agradáveis, em uma palavra, mais artísticas. [...] A tendência constante dos artistas para o belo, sua feição e selo particular, tendo-se tornado um dos auxiliares da indústria, segundo o progresso evidente que vós todos, srs, presenciastes nestes últimos anos e,em virtude de uma conseqüência da nossa organização, tendo-se feito um dos vínculos imateriais do comércio, já não é questão de luxo e de fantasia a da admissão e cultura das Belas Artes, como ainda ultimamente disseram partidistas da economia estacionária; é questão de interesse publico, é questão vital".

Félix-Émile Taunay traça suas estratégias como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, evocando a utilidade e a relação indissociável entre belas artes e indústria, essenciais ao desenvolvimento do Segundo Império e à construção da nação, como também já destacou Marques dos Santos, em recente publicação póstuma. Podemos arriscar a dizer que, à maneira de Le Breton – a qual podemos ter acesso graças à fundamental publicação de Mário Barata - , Taunay pensa, para o mundo artístico institucional, na união entre arte, cidade e indústria – cujo papel da arquitetura é de primeira ordem -, montando estratégias que se convertam tanto ao ideal de uma academia produtiva, reconhecida e promotora da beleza física e moral, quanto à noção de um Império economicamente forte e belo em sua representação. Le Breton tinha consigo o modelo bem-sucedido do México e da escola de Bachelier, optando, de certo modo, por uma dupla escola de artes e ofícios, empregando profissionais específicos e destinando ao arquiteto o ensino do desenho relativo a esse fim. Taunay não cita o emprego destes profissionais, seus objetivos não se convertem em uma "dupla" academia e reinvindica à

arquitetura – arte que para ele é central ao sistema acadêmico – mais um papel, isto é, aquele da utilidade industrial, próxima ao pensamento de Percier e Fontaine. Sabemos hoje que ambos, Le Breton e Taunay, não colocarão em prática seus ideais e será Manuel de Araújo Porto Alegre aquele a implantar no sistema acadêmico uma metodologia voltada às artes aplicadas – questão que não tocaremos nesta comunicação – , numa espécie, arrisco afirmar, de terceira via encontrada entre os ideais de Le Breton e Félix-Émile Taunay.

---

[1] Este breve ensaio faz parte do trabalho de pós-doutorado sobre os discursos de Félix-Émile Taunay, ainda em andamento, desenvolvido na FAU-USP.

[2] . As cópias dos documentos conservados na Torre do Tombo foram gentilmente cedidas pelo historiador Antonio Luiz d'Araújo.

[3] Esta questão foi abordada em PEDROSA, 1998, e TAUNAY, 1957. Estes documentos foram contemplados em DIAS, 2005 e em artigo de mesma autoria publicado nos Anais do Museu Paulista (DIAS, 2006). Recentemente, Lília Schwarcz retomou estes estudos em SCHWARCZ, 2008.

[4] Ver o catálogo da Exposição *Alejandro de Humboldt. Una Nueva Vision del Mundo,* 2003.

[5] Sobre a *École Royale Gratuite du Dessin* de Paris ver MANTZ, 1865 e LEBEN, 2004.

[6] Ofício no. 21. 3 de outubro de 1815. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

[7] BARATA, 1959, p.299.

[8] BARATA, 1959, p.303.

[9] Jean-Baptiste Say publica em 1803 a obra *Traité d'économie politique ou Simple Exposé de la manière dont se forment,* se distribuent et se consomment les richesses.

[10] Sessão Pública de 1843. Trata-se de *Mémoires et voyages du prince Puckler Muskau. Lettres posthumes sur l'Angleterre, l'Irlande, la France, la Hollande, l'Allemagne et l'Italie.* Paris. H. Fournier libraire, 1833.

[11] PERCIER e FONTAINE, 1812.

Política e arte no final do Segundo Império: o Túmulo de José Bonifácio de Rodolfo Bernardelli

Maria do Carmo Couto da Silva

Doutoranda em História da Arte pelo Departamento de História do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual em Campinas

Considerações acerca do Túmulo de José Bonifácio, localizado no Panteão dos Andradas (Santos SP) realizado pelo escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931). Sua obra atesta um diálogo com a arte européia bem como seu conhecimento profundo acerca da sociedade brasileira daqueles anos e do meio artístico local.

Escultura; Brasil; Século XIX; Rodolfo Bernardelli.

We present some points regarding the Sepulchral Monument of José Bonifácio, located in the Panteão dos Andradas (Santos SP), made by the sculptor Rodolfo Bernardelli (1852-1931). His work provides a dialogue with European art and, in parallel, a profound knowledge of the Brazilian society of those years and of the local artistical groups.

Sculpture; Brazil; 19th century; Rodolfo Bernardelli.

Apesar da sua importância no cenário artístico brasileiro, ainda se conhece pouco acerca de algumas obras do escultor Rodolfo Bernardelli. Seu papel na criação de uma iconografia oficial do Segundo Império e da Primeira República brasileira ainda está por ser estudado. Um dos caminhos para constituir uma abordagem nova acerca da produção desse escultor, quase sempre considerada pela historiografia artística brasileira como bastante conservadora em comparação a obras de artistas europeus do mesmo período, passa pela análise de esculturas suas menos conhecidas e da relevância que essas que podem adquirir em um momento histórico específico.

Uma das encomendas mais importantes que Rodolfo Bernardelli recebeu nos anos finais do Segundo Império foi a execução do Túmulo de José Bonifácio, localizado atualmente no Panteão dos Andradas, em Santos (SP). Nesta comunicação farei uma análise preliminar da obra, pautada em hipóteses sugeridas pelo material encontrado até esse momento em nossa pesquisa. Este estudo faz parte de um entendimento mais amplo da produção do escultor Rodolfo Bernardelli que está sendo realizado para minha tese de doutoramento em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, com a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Em 1970 o historiador José da Costa e Silva Sobrinho reuniu em livro algumas informações sobre a construção do Panteão dos Andradas em Santos (SP):

> "José Bonifácio faleceu em Niterói a 6 de abril de 1838, na idade de 75 anos. Embalsamado, fora o seu corpo transportado, três dias depois, para o Rio de Janeiro, e depositado na Igreja da Ordem Terceira de N. S. do Carmo, onde ficou exposto até o dia 25 do mesmo mês, data em que sua filha, D. Gabriela Frederica Ribeiro de Andrada, o trouxe para Santos, sendo sepultado na capela-mor da igreja de N.S. do Carmo, segundo sua expressa recomendação testamentária. Os despojos do Patriarca ali jazeram durante mais de 30 anos, esquecidos de todo mundo, e sem qualquer laje, que protegesse aquele túmulo. A primeira lousa que o cobriu fôra obra de um modesto artista circense, de nome Antônio Carlos do Carmo, natural da cidade de Franca, Estado de São Paulo. De passagem por Santos, no mês de setembro de 1869, fôra ele à Igreja do Carmo, ali encontrando, por acaso, o túmulo de José Bonifácio, muito abandonado, e até sem nenhuma lápide funerária, que o resguardasse. Assim, obtivera ele permissão dos frades carmelitas para colocar uma laje de mármore naquele túmulo (...) Essa pedra só foi colocada em 1872, embora nela figure 1869. (...) Em 1885, quando governava a Província de São Paulo o conselheiro José Luís de Almeida Couto, aventara ele a idéia da ereção de um túmulo no lugar onde descansavam, na Igreja do Carmo, os restos mortais de José Bonifácio, o Patriarca. Não houve quem não acolhesse, com entusiasmo, a feliz iniciativa. Para a sua realização, entretanto, só no ano seguinte, já na presidência de João Alfredo, foi que o deputado Coronel Joaquim Benedito de Queiroz Teles apresentou projeto de lei autorizando o governo a despender até a quantia de 6:000$000 (seis contos de réis) para aquele fim."

Assim a realização de um túmulo para o Patriarca da Independência foi encomendada a Bernardelli em 1886 pelo Conselheiro João Alfredo Correia de Oliveira. O dinheiro foi obtido com verbas do Governo Provincial, complementadas por subscrições públicas e contando com a colaboração do imperador D. Pedro II, do Conde d'Eu e da Princesa Isabel.[1] A escultura foi executada na Itália por volta de 1888 e enviada ao Brasil, chegando em 22 de novembro quando os jornais publicam notícias de que as 19 caixas que a continham encontravam-se presas na Alfândega de Santos.

Sabemos ainda por Silva Sobrinho que as peças do túmulo, esquecidas na Alfândega de Santos, foram a leilão e a 9 de agosto de 1889 foram arrematadas pela Sociedade Humanitária dos Empregados no Comércio. Rodolfo Bernardelli, a par do ocorrido, reembolsou a comissão da quantia que ela havia gasto.

Instalada após a queda do regime monárquico, em dezembro de 1889, a escultura foi disposta em uma área rebaixada no claustro da Igreja do Convento do Carmo, para onde foi trasladada a sepultura de José Bonifácio. Entretanto, segundo o próprio Bernardelli, que fora ver o trabalho em 1921, a escultura se encontrava um pouco desfigurada devido



Rodolfo Bernardelli
Túmulo de José Bonifácio, 1888
mármore e bronze
Panteão dos Andradas - Santos



Rodolfo Bernardelli
Detalhe do Túmulo de José Bonifácio, 1888
mármore e bronze
Panteão dos Andradas - Santos

a sua exposição por tanto tempo ao ar livre e ele, que trabalhara contando com um efeito determinado, percebe que ao final este não se concretizara. Nos anos 1920, por iniciativa da Câmara Municipal foi construído em Santos o mausoléu dos irmãos Andradas, a partir de um programa iconográfico idealizado por Affonso de Taunay e contando com painéis em relevo relativos à história do Brasil. O trabalho de Bernardelli foi transportado então para o *Panteão dos Andradas*, que foi inaugurado em 7 de setembro de 1923. O Panteão é em nossos dias um lugar de visita obrigatória para reverenciar o Patriarca da Independência.

Silva Sobrinho afirma que o contrato celebrado entre Bernardelli e o Governo Provincial rezava logo na primeira cláusula que o monumento a José Bonifácio seria colocado no centro da Igreja do Carmo. Não se sabemos ao certo ainda que fatos resultaram na colocação da obra em local externo, no claustro da mesma igreja. Sobrinho cita um artigo publicado em São Paulo em 27 de outubro de 1889 em que se fala da polêmica para se assentar o túmulo: "após longa e fatidiosa peregrinação de Bernardelli, do sr. Bispo diocesano para o visitador da Ordem do Carmo, na Corte, deste para o Papa. Em Roma o nosso querido artista estava tão adiantado como antes de começar a sua via-sacra"[2]. O artigo nos permite compreender que as discussões não ocorreram em função da instalação da escultura no interior da Igreja, mas devido ao local de sua colocação: "queriam encostar a parede um monumento artístico de quatro faces."[3] O texto relata ainda que o próprio Bernardelli resolveu requerer então ao Presidente da Província a suspensão do primeiro artigo do contrato, que o obrigava a colocar o mausoléu no centro da Igreja do Carmo e solicitar licença para erigi-lo no pátio central da mesma igreja.

O monumento representa o corpo de José Bonifácio embalsamado e da maneira como foi conduzido da rampa do Paço para a eça mortuária da Igreja do Carmo: revestido das insígnias de Cavaleiro do Paço, dentro do caixão aberto".

Sobre o modelo do túmulo encontramos comentários na *Revista Illustrada* de 1887:

> *Visitando o atelier de Rodolpho Bernardelli, ahi vimos o bello tumulo de José Bonifácio, o velho.*
> *É uma verdadeira obra de ate, na qual não se sabe que mais admirar, se a execução d'essa serena figura, em cujas linhas fisionômicas se desenha o sonno da morte, se a concepção do conjunto artístico, que dá ao túmulo um aspeccto grandioso e que impressiona profundamente.*
> *Tanto a figura do patriarcha da Independência, como a tapeçaria que cobre metade do sarcophago, estão feitas pela mão do mesmo.* [4]

A escultura realizada por Bernardelli é verdadeiramente impressionante na representação do rosto de Bonifácio. Tendo como base a mascara mortuária do político traz no rosto a deformação causada pelos efeitos da doença e da morte. Trata-se de uma imagem

exacerbadamente realista e para realizá-la o artista utilizou a mascara mortuária de José Bonifacio existente no Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro. A imagem dessa máscara foi posteriormente reproduzida na revista *Renascença*, dirigida por Henrique Bernardelli no começo do século XX.

O corpo morto de Bonifácio, em mármore branco, contrasta com o bronze em que é feito o manto que o cobre. No tecido vemos bem trabalhados os efeitos de textura, muito em voga em esculturas italianas contemporâneas como *Ruth* ou *Fabíola*, do escultor Girolamo Masini e brilhantemente executados por Bernardelli em obras como o *Cristo e a mulher adúltera* (1884) e mesmo na pequena estatueta da *Baiana* (c.1886), do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Não há nesse trabalho figuras alegóricas, nem imagens de santos ou anjos. Como nota Luciano Migliaccio, a imagem criada por Bernardelli tem antecedentes europeus em obras como o *Túmulo do condotierre Guidarello Guidarelli,* de Túlio Lombardo ou o de *Gaston de Foix* (século XV), de Agostino Busti dito Il Bambaja[5]. Entretanto, a obra de Bernardelli é única em relação ao cenário brasileiro. Não é de nosso conhecimento, nessa fase de nossa pesquisa, outros túmulos colocados de tal forma em uma igreja no país.

Por outro lado, a escultura jacente de José Bonifácio é extremamente inovadora na relação que estabelece com o espectador. Se considerarmos que ela foi elaborada para ser observada em uma igreja, tendo como hipótese que este seria um dos efeitos com o qual o artista estaria contando, sua figura provoca comoção e admiração. Seu realismo extremo, em decorrência do uso da máscara mortuária, traz um apelo novo à estatuária brasileira. Acresce-se o fato de que se trata de um modelo escultórico novo no Brasil, cujas referências prováveis são esculturas existentes em igrejas italianas.

Uma análise inicial sobre esta escultura de Bernardelli nos leva a pensar em referências a esculturas barrocas, como *Beata Ludovica* (1674), de Bernini, que remetem à idéia da morte solitária da santa.

Outra referência possível pela idéia da policromia é a estátua de *Stanislas Kostka* (1704), de Pierre Legros, assim como pelo realismo na representação do rosto do Santo. Trata-se de uma melodramática figura em mármore, como nota Francis Haskell. que “com suas cores representa ao vivo o Beato moribundo em uma cama, que olha para um crucifixo que tem na mão, tendo na outra uma pequena imagem de Nossa Senhora”, e que, como coloca o autor, gerou interessante polêmica entre o artista e os jesuítas sobre o local de sua colocação.[6]

Se pensarmos na disposição pensada pelo artista para a obra, centralizada no interior da igreja e que, portanto, deveria ser observada pelo espectador em todos os seus lados, uma das referências possíveis para a escultura poderia ser o *Cristo velato* da Capela San

Severo em Nápoles, realizado por Giuseppe Sanmartino. Acreditamos que Bernardelli conhecia essa obra dado o seu contato com a arte e cultura napolitanas durante seu pensionato italiano (entre 1877-1885). A capela San Severo é um dos principais monumentos da arte italiana do Setecentos. O corpo do Cristo e o véu (sudário) que o cobre, sob a luz do interior da igreja, apresentam efeitos de variação das cores e das formas, em um trabalho feito com delicada habilidade.[7] Um dos aspectos mais interessantes da escultura de Sanmartino é a idéia de um véu transparente sobre o rosto do Cristo. Tal efeito pode ser visto, por exemplo, no véu de água que cobre no rosto de *Moema* (1895) de Bernardelli.

O emprego da policromia, com uso de materiais diversos, confere à obra um outro significado, político. Segundo relata a historiadora Ana Rosa Cloclet da Silva, em seu leito de morte José Bonifácio olha para a colcha de retalhos que o cobria e aludindo à heterogeneidade de classes, cores e etnias que compunham o corpo nacional, afirma: "O que afeia estes bordados é apenas a irregularidade do desenho...".[8] É possível concluir que a existência do panejamento na obra possa ser entendido como uma alusão a essa frase, uma síntese do pensamento social de Bonifácio.

A luta pela abolição, que fora encabeçada por José Bonifácio nos anos 1820, se tornara um fator político importante nos anos 1880, contando inclusive com o apoio da Família Real. Por exemplo, Silva Sobrinho relata que em Santos as festividade do dia 13 de maio de 1888 se estenderam por todo mês e se apresentaram vinculadas às homenagens que o povo prestou a memória de José Bonifácio: "A abolição enlaçou-se com túmulo do Patriarca." Foi instalado um pórtico no espaço entre a Igreja Matriz e o prédio da Alfândega, obra de Benedito Calixto. Segundo Sobrinnho o pórtico apresentava colunas que imitavam pedra, assim como o friso e os capitéis assemelhavam-se ao bronze. Mas o trabalho era mais interessante ainda por seus detalhes: "distinguiam-se ao centro, num belo painel, a imagem da Lei, e embaixo, as célebres datas: 28 de setembro de 1871 e 13 de maio de 1888. Ao lado da igreja completando a outra fachada do pórtico, encontrava-se um grande quadro a óleo, com o busto do Patriarca. Distinguia-se sobre o pórtico a figura de um índio, com uma bandeira na mão, onde sobressaía a seguinte divisa: Brasil livre. A direita do índio, que tinha a seus pés os instrumentos dos castigos e dos suplícios da escravidão, notavam-se dois bustos, um do sublime José Bonifácio e outro do poeta e advogado, que fora escravo, Luis Gama."[9]

Segundo Ângela Alonso, embora existam grandes divergências intelectuais entre os defensores da escravidão, Joaquim Nabuco e outros liberais da Geração 1870:

> "mantiveram a convicção da superioridade da forma monárquica (...) A continuidade dos novos liberais com a tradição imperial está na absorção de seus ícones. Entretanto, o panteão liberal nacional é mobilizado em antagonismo a conservadores emperrados. A filiação se manifesta no elogio

> de lideranças dos liberais históricos dos anos 1860 (Cristiano Ottoni, Tavares Bastos, José Bonifácio, o moço, Pompeu; Nabuco de Araújo), no resgate dos liberais da Independência (Evaristo da Veiga, Bernardo de Vasconcelos e os Andrada Bonifácio e Antonio Carlos)".[10]

Dessa forma podemos concluir que Bernardelli ao realizar o túmulo de José Bonifácio, procurou fixar o personagem no momento das suas exéquias, criando dessa forma uma monumentalização de seu velório. A escultura que revela afinidades com a imagens de santos e mártires católicos e inclusive com o corpo do Cristo morto, demonstra ampla relação com o discurso religioso ligado ao contexto dos últimos anos da monarquia no Brasil, sob a regência da Princesa Isabel, e com a abolição da escravidão.

Nesta comunicação procuramos abordar alguns aspectos menos conhecidos da produção do escultor Rodolfo Bernardelli, visando compreender a trajetória do artista nos anos finais do Segundo Império e a relevância de algumas obras que executou nesse período.

---

[1] ALMEIDA, João Carlos Maciel de. O Panteão dos Andradas. In: SANTOS, Francisco Martins dos. *História de Santos – Poliantéia Santista*. Sanos, s.n., s.d.p.175-176

[2] Citado em SOBRINHO, Costa e Silva. *Um túmulo para o Patriarca da Independência*. Santos : Edição da Prefeitura Municipal, 1970, p.22.

[3] Ibidem

[4] PEQUENOS Echos. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 12, nº 451, 19 fev. 1887.

[5] Obras citadas em conversa com a autora, em setembro de 2008. Agradeço de uma forma mais ampla ao Prof. Luciano Migliaccio pela indicação dos modelos formais analisados nesta comunicação.

[6] HASKELL, Francis. Pierre Legros and a statue of the Blessed Stanislas Kostka. *The Burlington Magazine*, v.97, n.630, (Sep.,1955), p.187-291.

[7] BORRELLI, Genaro. Il bozzetto del Sanmartino per il Cristo velato della cappella Sansevero. In: *Napoli nobilissima*, [3.Ser.] 13.1974, p. 185-189.

[8] SILVA, Ana Rosa Cloclet da. O homem que inventou o Brasil. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 9, julho de 2004, p. 84-87

[9] SOBRINHO, Costa e Silva. *Um túmulo para o Patriarca da Independência*Santos : Edição da Prefeitura Municipal, 1970, p.18.

[10] ALONSO, Angela. *Idéias em movimento*. A geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p199-200.

O que se Espera de um Aluno da Escola Nacional de Belas Artes? Análise dos Prêmios de Viagem após a Reforma de 1890.

Camila Dazzi

Mestre em História da Arte pelo IFCH UNICAMP, Doutoranda em História e Crítica da Arte PPGAV/UFRJ,
Professora do Curso Superior de Turismo CEFET-UnED Friburgo

Com o advento da República, em novembro de 1889, tem início a ansiada reforma da antiga Academia Imperial de Belas Artes, que passou, então, a se chamar, depois de um ano de disputas internas, de revolta aberta por parte dos artistas e de debates na imprensa, Escola Nacional de Belas Artes, tendo Rodolpho Bernardelli como primeiro diretor.

Apesar de algumas recentes considerações sobre a reforma por parte dos pesquisadores da arte brasileira do século XIX, ainda pesa, nas falas sobre o período, um juízo negativo, que inaugurado no início do século XX com escritores como Gonzaga Duque, encontrou eco no ideário modernista que vigorou até a década de 80 do mesmo século. Permanece, portanto, ainda hoje, a idéia de uma instituição que além de não contemplar as reivindicações da década anterior, não revelou grandes mudanças das concepções formais e pedagógicas da velha Academia. A pergunta que propomos ser feita, no entuito de rever o período em toda a sua complexidade, é a seguinte: desejavam os formuladores do projeto de reforma (e os demais artistas envolvidos) uma ruptura radical com sistema de ensino da AIBA? E será que, de fato, não ocorreram mudanças significativas no sistema de ensino da ENBA? Acreditamos que a proposta dos professores da Escola era unir modernidade e tradição. Para se fazer uma escola moderna de arte, em sintonia com as inovações do seu tempo, não era necessário, na concepção dos nossos artistas, romper com toda arte e todo pensamento artístico formulado anteriormente. Tal postura é verificável na fala de críticos que se colocaram ao lado dos artistas mais novos, quando da formulação das propostas de reforma da Academia, como é o caso de Pardal Mallet, convicto defensor da modernidade nas artes, em um de seus muitos artigos publicados no decorrer de 1890: “Só na Europa existe arte velha e sedimentada. Aqui existe por fazer. A revolta [contra as academias] na Europa consiste em destruir, a revolta aqui no Brasil consiste em construir....”

O que verificamos, ao estudarmos os documentos referentes à primeira década de funcionamento da Escola, é que a sobrevivência de traços fundamentais que caracterizavam já a Academia Imperial, foram remodelados por novas concepções que circulavam no meio artístico internacional.

È nesse contexto, de uma modernidade que não é pensada como ruptura com o passado, que podemos compreender um dos traços mais significativos no novo sistema de ensino que se tentava implementar na Escola: um maior destaque dado para o estudo da figura humana. Dos anos de 1890 até o início do século XX, esperava-se dos alunos, e sobretudo de um candidato à pensionista (Prêmio de Viagem), que eles demonstrassem competência na realização de uma *academia* pintada, um exercício escolar usual. Tal exigência era diversa dos critérios vigentes na AIBA, que avaliavam os candidatos principalmente com base na realização de uma *composição* acabada. Mas, se através da leitura e análise das Atas e dos escritos dos professores, foi-nos possível detectar a importância do modelo vivo na concepção de ensino da Escola, resta-

nos ainda saber o que os professores compreendiam como uma boa academia. O que, de fato, se esperava dos alunos em tais provas de modelo vivo? O que era deles cobrado e o que diferenciava o trabalho do aluno premiado dos que não eram? Para procurarmos as respostas para essas perguntas torna-se indispensável o estudo dos julgamentos dos Prêmios de Viagem.

Concluímos, aqui, afirmando que compreender a reforma pela qual passou a Academia das Belas Artes tão logo é implementado o Regime Republicano, exige de nós pesarmos a modernidade desvinculada do conceito de ruptura. Significa pensá-la como os artistas que propuseram a reforma o fizeram, como "a continuação do trabalho venerado dos antigos", ou seja, de mãos dadas com a tradição. É com esse viés que o presente trabalho apresentará uma reflexão sobre os Prêmio de Viagem após a reforma: suas novidades, suas continuidades e o que se esperava dos alunos que a ele concorriam.

Escola Nacional de Belas Artes; Prêmio de Viagem; Modernidade.

With the advent of the Republic, in November 1889, the aimed reform of the ancient Imperial Academy of Fine Arts begins, which started to be called, then, after a year of internal disputes, of open revolt by the artists and of discussions in the press, the National School of Fine Arts, having Rodolpho Bernardelli as its first director.

Despite some recent claims on the reform by researchers of nineteenth century Brazilian art, there are still, in these claims, a negative judgment that, starting in the beginning of the twentieth century with writers as Gonzaga Duque, has found an echo in the modernist ideals that were held until the decade of 1980. It remains, therefore, still today, the idea of an institution that, besides not having contemplated the claims of the previous decade, it did not showed great changes in relation to the formal and educational conceptions of the old Academy. The question that we suggest it should be made, with the aim of reviewing the period in all its complexity, is the following: do the formulators of the project of reform (and the rest of the artists involved) seek a radical break with the teaching system of the IAFA? And has not it occurred, in fact, significative changes in the teaching system of the NSFA? We believe that the Project of the teachers of the School was to unite modernity and tradition. In order to make a modern school of art, in syntony with the innovations of its time, it was not necessary, in the conception of our artists, to break with the entire art and the artistic thinking formulated before. Such an attitude can be identifiable in the sayings of the critics that placed themselves besides the younger artists, in the occasion when the project for the reform of the Academy was formulated, as is the case of Pardal Mallet, a convicted supporter of the modernity in the arts, in one of his many articles published during 1890: "Only in Europe there is old and sedimented art. Here it has still to be made. The revolt [against the academies] in Europe consists in destroying it, here in Brazil the revolt consists in building it...."

What we have verified, while studying the documents related to the first decade of operation of the School, is that the survival of fundamental aspects that already characterized the Imperial Academy were reframed by new conceptions that were circulating in the international artistic milieu.

It is in that context of a modernity that is not thought of as a break with the past, that we shall understand one of the most significative aspects of the new teaching system that the teachers tried to implement in the School: a greater eminence given to the study of the human figure. From the years of 1890 until the beginning of the twentieth century, it was expected from the students, and above all from a candidate for the pension (Voyage Prize), that they could demonstrate competence in the accomplishment of a painted academy, a usual scholastic exercise. Such an exigency was different

from the criteria in vigor in the IAFA, which evaluated the candidates mainly based in the throughout accomplishment of a composition. But, if through the reading and the analysis of the Acts and the writings of the teachers it was possible for us to detect the importance of the nude model in the teaching conception of the School, it still remains to be known what the teachers thought to be a good academy. What, in fact, was expected from the students in such tests of nude model? What was required from them and what differentiated the work of a prizewinner student from those who were not? In order to seek for the answers for these questions the study of the Voyage Prize trials becomes indispensable.

We conclude, here, claiming that to understand the reform by which the Academy of Fine Arts went through since the Republican Regime is implemented demands to think about modernity without linking it to the concept of rupture. It means to think of it as the artists that projected the reform did, as "the continuation of the venerated work of the ancients", that is, hand in hand with the tradition. It is with such a perspective that the present work will show a reflection about the Voyage Prizes after the reform: its novelties, its continuities, and what was expected from the students that recurred to it.

National School of Fine Arts; Voyage Prize; Modernity and Tradition.

Não é desconhecido dos estudiosos da arte oitocentista o fato de que o ensino em instituições como a célebre Academie Julian estava pautado no estudo da figura humana, ou seja, do modelo vivo. O mesmo pode ser observado em outros *ateliês livres*, categoria de instituição de ensino existente nas principais cidades européias. Não podemos conceber como retrógrado, portanto, o programa para a cadeira de Pintura da ENBA de seu professor Henrique Bernardelli, datado já de princípios de 1891, ano em que a instituição dá início as suas atividades:

> *Em pintura não ha maior difficuldade que a figura humana, e o artista que toma a si a responsabilidade de guiar os jovens artistas deverá continuamente observar que não se desviem d'esse fim: a figura humana; porque neste estudo encerrão-se todas as manifestações da pintura.*
> *Possuindo o jovem artista profundamente tal conhecimento poderá facilmente entregar-se á especialidade á que mais o seu temperamento seja propenso, visto que para o estudo da figura humana é neceçario contemporaneamente todos os estudos especialmente a paysagem com a figura e a figura com a paysagem.*
> *Por isso formulei um plano d'estudo pelo qual o estudante nunca poderá desviar-se d'este verdadeiro principio.*
> *Os estudos d'esta aula serão feitos unicamente com tintas á oleo.*
> *1º anno Pintarão: gessos moldados do natural, panejamentos, flores e fructas. 2º anno Cabeças de modello-vivo em luz de interno e ao ar livre e estudos de paysagem bem apurados. 3º anno pintar ao interno e ao ar livre uma figura ao tamanho natural nua e vestida*[1].

Vale destacar que Henrique era considerado um dos pintores mais atualizados do seu tempo, na concepção de diversos críticos de arte atuantes no século XIX e início do XX.[2]

A importância do modelo vivo na concepção de ensino da Escola se revela, sobretudo, na leitura dos julga-

mentos dos Prêmios de Viagem. Na ENBA, o Prêmio era concedido, assim como na AIBA, mediante concurso, sendo o tempo da pensão fixado em cinco anos. No entanto, é possível perceber uma ruptura com relação à orientação da antiga AIBA em comentários copilados nas atas das sessões do Conselho Escolar[3] e nas *Instrucções para os premios de viagem aos alumnos*. Durante toda a primeira década da ENBA, o concurso de Prêmio de Viagem de pintura envolvia três provas: uma *academia* desenhada (em duas sessões de três horas), uma *academia* pintada (em 30 sessões de quatro horas) e um esboceto de composição (em uma sessão de oito horas).

Segundo Arthur Valle, destas três provas, a que possuía maior peso era

> *indubitavelmente a segunda, como a sua própria duração sugeria: a primeira tinha um caráter apenas eliminatório e a terceira era "unicamente exigida para que o candidato prove se tem o dom da imaginação*[4].

Disso pode-se deduzir que, até o início do século XX, esperava-se dos alunos, e sobretudo de um candidato à pensionista, que ele demonstrasse competência na realização de uma *academia* pintada, um exercício escolar usual. Tal exigência era diversa dos critérios vigentes na AIBA, que avaliava os candidatos principalmente com base na realização de uma *composição* acabada. Basta termos em mente, por exemplo, a tela *Moises com as Tábuas da Lei*, pertencente ao acervo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ, que rendeu o Prêmio de Viagem a Zeferino da Costa, em 1868[5].

Mas o que, de fato, se esperava dos alunos em tais provas de modelo vivo? O que era deles cobrado e o que diferenciava o trabalho do aluno premiado dos que não eram?

Lendo os julgamentos realizados entre 1892 e 1900, com enfoque ao que é comentado sobre as acadêmias, é possível notar a freqüência de algumas exigências e críticas aos trabalhos realizados durante as provas. Durante o período analisado, foi possível verificar que o juri era sempre composto por três professores, assim como, de ano para ano, os jurados variavam[6].

O primeiro concurso de Prêmio de Viagem da ENBA é realizado em 1892, a ele concorrendo Eliseu Visconti, Rafael Frederico, Fiúza Guimarães e José Luís Ribeiro. Os concorrentes assinavam as provas com um pseudônimo, afim de manterem sigilo sobre as suas identidades. Naquele ano, o vencedor do Prêmio, Visconti, assinou com o pseudônimo *Adeus*. É desta forma que a comissão, formado por Amoêdo, Henrique Bernardelli (professores de Pintura) e Modesto Brocos (professor de Modelo Vivo), julga as *academias* por eles realizadas:

> *Nº 1 (Adeus) É o que melhor satisfaz quanto a <u>compreheensão do caracter do modelo</u> e o que melhores qualidades apresenta de pintor e desenhador.*

Zeferino da Costa,
Moisés recebendo as Tábuas da Lei.
Ost, 117,5 x 90,5 cm.
Museu D. João VI/EBA/UFRJ
Prêmio de Viagem em 1868.





José Fiúza Guimarães,
Nu masculino apoiado.
Ost, 100,0 X 72,0 cm, 1895.
Museu D. João VI/EBA/UFRJ
Prêmio de Viagem em 1895.

Nº 2 (Deotilio – Rafael Frederico) deve ser mencionado pelo espírito da simplicidade que prezidio á execução embora a construcção do dezenho deixe a dezejar.
Nº 3 (tempo ao tempo - Fiúza) A differença que resulta da comparação com o modello é tal que não tem o Jury a menor duvida no considera-lo muito inferior aos dous primeiros.
Nº 4 (Talvez- JLR) Não contem qualidade alguma que justifique qualquer classificação.

Embora se faça sentir a importância do desenho correto e do uso da cor, a característica que mais chama a atenção aqui, é a exigência em relação a compreensão do caráter do modelo por parte dos alunos, o que será uma constante nos julgamentos posteriores. Acreditamos que como caráter os mestres compreendiam, como fizeram escritores e tratadistas, desde finais do século XVII e de todo o século XIX, "a qualidade intelectual e moral de um indivíduo, ou o conjunto de qualidades que o distinguem como personalidade"[7]. Ou seja, desejava-se que os alunos estivesses aptos a captar as características psicológicas dos retratados.

Ainda que essa preocupação não se revele uma grande novidade no sistema de ensino acadêmico, nos parece que no Brasil (Rio de Janeiro), a partir dos anos de 1890, a condição psicológica do personagem ganha uma nova dimensão, passando, mesmo, a ser tema central de algumas pinturas. Cabe aqui lembrar de alguns retratos feitos pelo outro professor da cadeira de pintura na ENBA, Rodolpho Amoedo, nos anos de 1890, como os retratos *Laço roxo* e *Laço amarelo,* ambos de 1892, em que o contraste de cor e o enfoque audacioso revelam sutilezas psicológicas raras[8]. Podemos mencionar, ainda, nesse sentido, a tela *Más notícias,* 1892, de significativa dimensão psicológica, onde percebe-se uma nova busca pela intimidade e pela reflexão. Também Bernardelli produziu quadros com direito à profundidade e à agência psicológicas, como no *Retrato de senhora*, de 1895[9].

Tal preocupação, por parte desses artistas, demonstra, de resto, que eles estavam muito bem sintonizados com o gosto da elite ilustrada da sociedade brasileira das primeiras décadas republicanas, que se mostra interessada por uma literatura de sondagem psicológica, cujo melhor representante é Machado de Assis, - basta lembrarmos de livros como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Se tratava-se de uma exigência do mercado de arte, sendo igualmente uma pesquisa de interesse pessoal, tanto de Amoedo como Bernardelli, faz sentido que os dois professores tendessem a preparar os seus alunos para a realização de obras cuja interioridade dos personagens se encontrasse evidenciada.

Retomando os Prêmios de Viagem, vejamos o que mais os pareceres nos revelam. Os do-

cumentos do concurso de 1893, do qual saiu ganhador Rafael Frederico, nos revela outras exigências para além daquelas perceptíveis no de 1892. Cabe destacar que nesse ano o parecer foi assinado por Belmiro de Almeida, Modesto Brocos e Augusto Girardet.
Vejamos o parecer:

> *"examinando detidamente as provas de concurso ao Premio de Viagem, julgamos a do candidacto que se assigna pelo pseudonimo - "Brazil" - a que mais se destaca pela* ***boa harmonia do trabalho****,* ***pelas justas proporções*** *e também* ***pelo caracter, que é o que mais se aproxima do modelo****, e alem disso pelo* ***colorido mais de accordo****.*
> *A prova que não foi assignada não está, por assim dizer, terminada;* ***tem no entanto movimento bem sentido, boas proporções*** *e* ***conserva algo do caracter do modelo****; no tocante a côr nota-se que ao candidato lhe [...] a pratica continua do pincel.*
> *A prova firmada pelo pseudônimo "Ego Ipson" (textual)* ***não está mal comprehendida no movimento geral****, tem* ***qualidades de modelado****, não lhe falta* ***caracter na cabeça do modelo****, mas não apresenta proporções geraes, o* ***desenho é incorreto e a côr falsa****.*
> *O candidato "... e Pietro"* ***acha-se tão longe do modelo,*** *um pela [...] das formas, e outro pelo [...] das mesmas,* ***que não merece classificação****.*

Além da já vista preocupação com a capacidade do aluno de captar o "caráter" do modelo, com as proporções adequadas (desenho) e o colorido, o que mais se destaca nesse parcer é a preocupação com o movimento[10]. Tal fato fica perceptível nos comentários sobre as *academias* pintadas pelos candidatos classificados em segundo e terceiro lugar, elogiadas justamente no que concerne à compreensão desse[11].

A capacidade de dotar uma figura pintada de movimento, de caracterizar um gesto ou uma atitude, ou seja, o ritmo vital do corpo era uma exigência antiga nos meios acadêmicos. Na França, porém, essa preocupação se tornou ainda mais proeminente e sistematizada com os programas posteriores a Reforma de 1863, quando a renovada ênfase na ciência - parte da empreitada levada a cabo para racionalizar o ensino artístico -, providenciou aos artistas, como dizia Mathias Duval, uma "abordagem científica para movimentos, formas e atitudes"[12]. O que havia de novo, portanto, era a forma como o "movimento" deveria ser obtido.

No Brasil, exemplo prático de como proceder para dotar as figuras de "movimento" pode ser encontrado no tratado sobre os mecanismos da figura humana escrito por Zeferino da Costa, e exemplificado nos desenhos que o ilustram, mostrando as "linhas de direção" de figuras em deslocamento[13]. O "movimento" nos desenhos é indicado por linhas auxiliares que correspondem grosso modo a eixos anatômicos fundamentais da figura. Essa linhas tinham a função de guiar o contorno linear propriamente dito e de tal modo

se integravam ao resto do desenho, no processo de sua realização, que, de maneira geral, são imperceptíveis no seu estágio final.

Certamente que nas academias realizadas para os concursos de Prêmio de Viagem essa marcação não sería vista, mas o seu resultado, ou seja, a idéia de movimento persistia, e era cobrada dos alunos. É possível, mesmo, encontrar exemplos desse procedimento realizado por alunos que posteriormente participaram dos concursos, como as marcações iniciais como pequenos esboços, nas margens de folhas com desenhos de Raphael Frederico, ou como a versão inicial de um desenho que, por algum eventual motivo, não foi levado a cabo, como é o caso de uma marcação de Souza Vianna - feita, na realidade, no verso de uma folha que tem em sua frente uma outra *academia* finalizada.

Passemos, agora, ao parecer do concurso de 1894, assinado por Rodolfo Amoêdo, Henrique Bernardelli e Modesto Brocos. Sem sombra de dúvidas, se comparado aos estudos realizados pelos ganhadores do Prêmio de Viagem nos anos anteriores, o estudo de modelo vivo apresentado por Bento Barbosa, ganhador naquele ano, apresenta singularidades que merecem menção: a figura, apresentada de lado, e não de frente, ao contrario das realizadas por Visconti, em 1892, e por Rafael Frederico, em 1893, possui uma pose muito mais elaborada, quase teatral, como se tratasse de estudo para um quadro de composição. Vejamos o que diz o parecer:

> *Das quatro telas representando modelos-vivos pintados [...] destacam a comissão aquelas assignadas como o pseudonymo Alma-Mater. Pareceu a comissão que este concorrente reunia no modelo vivo o maior numero de qualidades á saber: mais caracter do modelo presente, feito com mais largueza de factura e de comprehensão da natureza, justeza de observação, sendo de grande felicidade a cabeça, e tem sobre todos os outros a vantagem de estar melhor collocada na tela, não só a figura como os acessórios, não somente quanto ao caracter geral mas ate quanto a comprehensão da perspectiva.*

Encontramos aqui novamente presentes a exigência da representação do caráter do modelo, o uso adequado da cor, e mais a compreensão da perspectiva. Esse último ponto merece destaque, pois é o único momento que essa palavra é utilizada, não aparecendo em mais nenhum outro termo de julgamento de Prêmio de Viagem entre 1890 e 1900.

O parecer do concurso de 1895, assinado por, Amoêdo, H. Bernardelli e Brocos, do qual saiu vencedor Fiúza Guimarães – o artista já havia tentado o concurso em 1892 -, se não apresenta nenhum dado novo, serve para comprovar que a exigência de certas capacidades por parte dos alunos são uma constante:

> *Nas provas de modelo-vivo pintado, o que tem o signal (!) admiração reúne maior numero de qualidades, taes como: harmonia geral da feitura e am-*

> *biente, o caracter geral do modelo, sendo também o desenho de conjunto superior ao da prova que tem o signal (?) interrogação*

Vale aqui destacar uma exigência recorrente que não havíamos mencionado anteriormente, a boa compreensão do conjunto, ou seja, a relação da figura com os acessórios que a cercam, relação essa que evidencia, em certa medida, o caráter do modelo.

Já no concurso de 1896, ao qual parece ter concorrido apenas Souza Vianna, - que já havia, por sua vez, participado do concurso de 1895- , a comissão julgadora, composta por Brocos, H. Bernardelli e Giradet, não se detêm em comentar a obra, mencionando, apenas que o candidato merece e a ele deve ser conferido o Prêmio de Viagem, opinião "*fortalecida com o confronto feito entre as provas apresentadas e as exhibidas no ultimo concurso, realizado em 1895".*

Durante os dois anos consecutivos não ocorrem Prêmios de Viagem, (provavelmente por falta de alunos que a ele concorressem, e não por falta de verba) o que só voltará a acontecer em 1899, tendo à ele concorrido somente Theodoro Braga. O modelo vivo por ele pintado não impressiona a comissão, formada por Daniel Berard, Augusto Girardet, Zeferino da Costa:

> *A comissão* [...] *tendo examinado com todo cuidado, as referidas provas, é de parecer que: A primeira, que vem a ser: uma figura nua de homem e acessórios, [...] pintado do natural em 30 sessões e que foi examinada com a presença do modelo em acção e [...] acessórios, esta em condições de ser aceita em grau de boa .´*

Pouco significativo para uma compreensão do que estava sendo exigido dos alunos nos período, vale destacar que esses último parecer, além de não poder comparar a obra do artista com a de outros concorrentes, não contou com a presença de figuras constantes nos pareceres anteriores, como Henrique, Amoêdo e Brocos.

Podemos concluir a nossa breve reflexão com a seguinte consideração: o sistema de ensino da ENBA, ou melhor colocando, seus professores de pintura e modelo vivo, com suas exigências de ***compreheensão do caracter do modelo, de realização um movimento bem sentido, de compreensão do conjunto, da perfeita construcção do dezenho e das justas proporções,*** assim como de ***largueza de factura, bom colorido***, nada mais desejavam que tornar seus alunos capazes de realizar obras cujas características eles mesmos defendiam e aplicavam em suas pinturas, que, digamos só de passagem, nada deixam a desejar em relação a produção artística européia e estado-unidense daqueles anos.

[1] Programa da aula de Pintura, do professor Henrique Bernardelli: Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/ UFRJ. Notação 4750. Datado: 4 de junho de 1891.

[2] [...] E ele [Henrique Bernardelli] não é um fraco. Pertence à espécie de artistas que produziu em 1830 Delacroix, em 1860 Eduardo Manet. É o artista para ser combatido em sua época e para ser glorificado depois de morto [...]. DUQUE ESTRADA, Gonzaga. Henrique Bernardelli. **A Arte Brasileira**. São Paulo: Mercado de Letras, 1995. Para outros exemplos concultar: DAZZI, Camila. As relações Brasil- Itália no segundo oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890*).**19&20***. Volume I, n. 2, agosto de 2006

[3] Acta da secção do Conselho Escolar em 13 de setembro de 1892, 6154, 13 recto.

[4] Acta da 1ª seção do Conselho Escolar do anno de 1900. 6154, 91 recto.

[5] Não se quer dizer com isso que as outras provas não tivessem peso no momento da avaliação. Nos pareceres de Prêmio de Viagem elas também são mencionadas, sobretudo o esboceto de composição. Não incluímos nesse trabalho tais comentários, pois o limitado número de páginas que foi exigido, nos fez optarmos por enfocar as provas de modelo vivo.

[6] A ausencia de Henrique Barnardelli como membro do juri em 1893 se deve ao fato do artista, assim como seu irmão Rodolpho Bernardelli, estarem nos EUA, representando o Brasil na Exposição Universal de Chicago. Nessa ocasião, Rodolpho Amoedo assume a direção, o que também justifica a sua ausência entre os jurados.

[7] DEONNA, Waldemar. **Enciclopedia Universale dell'Arte**. Venezia-Roma: Instituto per la collaborazione culturale, v.III. *cit*., p.111. "I tratti distinitivi di ogni oggeto e particolarmente la qualità intellttuali e morale di un indiviuo, o l'insieme delle qualità che lo distinguono come personalità".

[8] MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. ***19&20*** *- A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume II, n. 2, abril de 2007.

[9] CARDOSO, Rafael. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890. CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. **Oitocentos – Arte brasileira do Império à 1º República**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. (publicação em fase de editoração)

[10] Vale aqui atentar para o fato que Belmiro de Almeida, havia acabado de retornar da Itália, onde estuda aproximadamente entre 1888 e 1892. Naquele país certamente frequentou, como de resto todos os artistas brasileiros que para lá se dirigiam, no atelier de Zeferino da Costa.

[11] Acervo arquivístico do Museu Dom João VI. Notação 6154: *Acta da secção do Conselho Escolar em 2 de dezembro de 1893*, p.23 verso.

[12] The scientific approach to movements, forms, and attitudes" (citado em BOIME, Albert. **The Teaching of fine arts**..., p.186).

[13] COSTA, João Zeferino da. Mecanismo e proporções da figura humana. **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1956, pp.40 e 42. O tratado de Zeferino foi publicado dois anos após a sua morte, o artista morre em 1915, graças ao esforço de Antonio Parreiras. No entanto, podemos deduzir que as considerações de Zeferino sobre o estudo da figura humana são muito anteriores a 1915, sendo colocada em prática durante a sua atuação como professor da Academia/Escola de Belas Artes. Disponível no site: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/jzc_proporcoes.pdf

Novas Concepções de Expressão na Pintura Brasileira da 1a República: A Difusão das Idéias de Humbert de Superville

Arthur Valle

Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduaçao em Artes Visuais – EBA/UFRJ;
Pós-Doutorando em História UFF/RJ.
Professor de Artes da Fundação de Apoio à Escola Técnica do Rio de Janeiro (FAETEC/RJ)

O presente trabalho analisa a difusão, no contexto da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, das idéias do artista-teórico holandês David Pierre Giottin Humbert de Superville (1770-1849), expressas em seu livro *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (Leiden, 1827-1832). Essa obra versa sobre os temas da fisiognomia e da teoria dos signos e nela se encontram traçados, pela primeira vez, os famosos esquemas de Superville para as três expressões fundamentais - calma, tristeza e alegria -, que exerceram grande influência na estética européia de finais do século XIX. Pretende-se aqui apresentar resumidamente as idéias principais de Superville sobre a natureza da expresssão nas artes visuais, bem como apontar as vias pelas quais tais idéias chegaram ao meio artístico fluminense e como elas se manifestaram nos escritos e nas pinturas de alguns artistas brasileiros.

Expressão nas artes visuais; D. P. G. Humbert de Superville; Pintura brasileira da Primeira República.

The present paper analyzes the diffusion, in the context of the National School of Fine Arts of Rio de Janeiro, of the ideas of the Dutch artist and theoretician David Pierre Giottino Humbert de Superville (1770-1849), expressed in his book Essai sur les signes inconditionnels dans l' art (Leiden, 1827-1832). This work is a treatise on physiognomy, albeit an unusual one, and in it are sketched for the first time the famous schemes of Superville for the three basic expressions - calmness, sadness and joy -, that had exerted great influence in the european aesthetics of the end of the nineteenth-century. It is intended here to present briefly Superville's main ideas on the expresssion in the visual arts, as well to indicate the ways by which such ideas had arrived at the artistic milieu of Rio de Janeiro and how they appear in the writings and paintings of some Brazilian artists.

Expression in the visual arts; D. P. G. Humbert de Superville; Brazilian painting from the First Republic

A prática e a teoria artísticas dos pintores oriundos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) durante a 1ª República apresentam um caráter essencialmente cumulativo. Elas não procedem por rupturas, mas empenhando-se em conciliar as suas novas aquisições técnicas e estéticas ao legado de uma bem firmada tradição. Não é de se espantar, portanto, que ao analisarmos de que maneira um tópico importante como a *expressão pictórica* foi compreendido pelos pintores do período encontremos convivendo concepções oriundas de estratos temporais diversos. De um lado, verifica-se a sobrevivência de antigas concepções de expressão, centradas sobre a figura humana, mormente sobre o seu jogo fisiognômico; de outro, o surgimento e a afirmação de concepções mais modernas de expressão, que a compreendem como transmitida diretamente pelos elementos que constituem

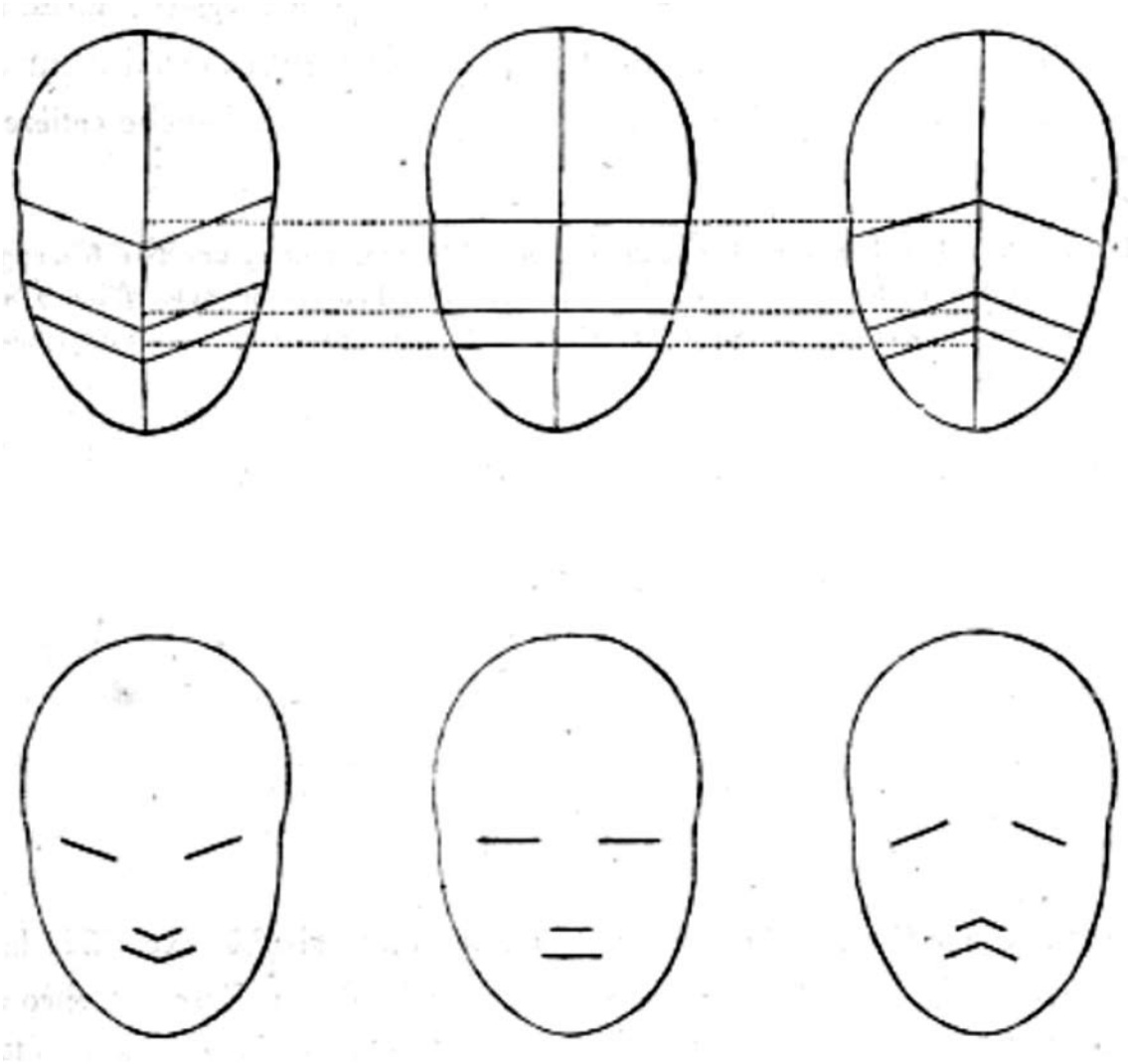
a imagem (linha, claro-escuro, cor, ...), elementos estes cujo poder expressivo é entendido como autônomo e independente dos objetos que porventura evoquem.

O presente texto é dedicado ao comentário de uma dessas concepções de expressão, aquela defendida pelo artista-teórico holandês David Pierre Giottin Humbert de Superville (1770-1849), em seu livro *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, editado em francês, entre 1827 e 1832, na cidade de Leiden. As idéias contidas no *Essai*, que versa sobre os temas da fisiognomia e da teoria dos signos, exerceram grande influência na estética européia de fins dos oitocentos, especialmente na França e, por essa via, elas repercutiram nos escritos teóricos e nas pinturas de artistas brasileiros.

1. David Pierre Humbert, descendente de uma família franco-suiça que se estabelecera na Holanda durante o século XVII, nasceu em Haia em 1770. Da família de sua mãe, ele adotou o sufixo *de Superville*; de seu pai, Jean Humbert, um respeitado pintor em Amsterdam, herdou não só o nome, como também a inclinação pelas artes.
Em 1789, como parte de sua formação artística, Superville iniciou seu *Grand Tour* pela Itália. Fixou-se inicialmente em Roma, cidade que era, em finais do século XVIII, a 'Meca' dos interessados no paganismo antigo, na Egiptologia e na arte da Cristandade e Alta Renascença italiana. Logo, ele entrou em contato com círculos eruditos freqüentados por artistas, literatos e *connoisseurs* como Giuseppe Bossi, Antonio Canova, Paillot de Montabert, William Young Ottley e Jean-Baptiste Wicar.

Entre o grupo de artistas e historiadores da arte que promoviam a admiração pelas escolas 'primitivas' italianas, na Roma da década de 1790, Superville ocupou posição de destaque. Importante para o desenvolvimento desse seu interesse foi o contato com Seroux d'Agincourt, para cuja *Histoire de l'art par les monuments* ... teria contribuído com desenhos. Mas, de fato, Superville adquiriu a sua *expertise* a respeito dos 'primitivos' através de um extensivo estudo *in loco* de suas obras, possibilitado pelas viagens por diversas regiões italianas que realizou entre 1793 e 1799. Ele foi assim capaz de conciliar o entusiasmo por Michelangelo, perceptível em diversos de seus desenhos e típico de fins do setecentos, com um agudo e perene interesse pelos mestres medievais. Significativamente, em 1811, mais de uma década após ter deixado a Itália, Humbert legalmente tomaria para si o nome de 'Giottin', pelo qual era conhecido já desde os anos 1790.

Em finais de 1799, Superville deixou a Itália e, após uma presumível estadia em Paris, retornou à Holanda em 1802. Por volta de 1803, se encontrava em Amsterdam, onde tornou-se membro da organização de artistas *Felix Meritis*; a partir de 1805, foi professor de disciplinas variadas em cidades como Feyenoord, Enckhuysen e Leiden, onde se estabeleceu em 1812. Em 1825, Superville foi nomeado o primeiro diretor do *Prentenkabinet* de Leiden, posto que manteve até a sua morte, em 1849. Até hoje, o *Prentenkabinet* guarda uma enorme coleção de desenhos de Superville, contendo, inclusive, originais das ilustrações de sua obra capital, o referido *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, que passo a comentar.



D. P. G. Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, detalhes da p.6.

2. O *Essai* de Superville é, essencialmente, um tratado sobre fisiognomia, no qual são consideradas as formas essenciais e abstratas de simbolismo. Nele, o autor desenvolve a tese de que determinadas direções e cores evocam no espectador, infalível e incondicionalmente - daí o nome da obra -, qualidades expressivas precisas. O *Essai* é dividido em três livros: o primeiro é dedicado à enunciação dos princípios da tese; o segundo e mais extenso, verifica a relevância desta para as 'belas artes' - arquitetura, escultura e pintura; o breve terceiro livro é, como define o autor, a "*aplicação e resumo teórico-prático*" das observações precedentes (SUPERVILLE, 1827: p.75). Seguem-se um apêndice - *La statuaire comme art absolue* - e um conjunto de notas e explicações das ilustrações. Como sublinhou Barbara Sttafford, o *Essai* permaneceu incompleto: a sua derradeira parte -

que chamar-se-ia *Medusa* - nunca veio a lume. Nela, Superville, sintetizando um vasto e erudito conjunto de leituras, procurava validar o simbolismo que atribuía aos seus signos estéticos básicos através de uma "*odisséia pelo inconsciente coletivo da humanidade e pela exploração de mitos e tradições de todo o mundo*" (STAFFORD, 1972: p.308).

Na seção inicial do Livro Primeiro, Superville expõe a tese fundamental do *Essai*. Ele começa considerando as direções básicas que definem a condição existencial do homem no mundo: em contraste com a vertical, primitiva e absoluta, ele enumera três outros tipos possíveis de direção, a *horizontal* e duas espécies de *oblíquas* - *expansivas* ou *convergentes* -, modificações da horizontal subjacente. Relacionada a essas três direções, Superville constitui a sua teoria da cor através de um arranjo tríplice, cujas primárias são *branco*, *vermelho* e *preto*. Segundo ele, "*essas direções e cores básicas, quando observadas nas obras da natureza ou em meio às composições da arte, evocam equivalências emocionais*" (STAFFORD, 1972: p.308). A tese é ilustrada, primeiramente, por três esquemas da face humana, associados a três expressões fundamentais - *alegria*, *calma* e *tristeza* [**Figura 1**]. As linhas *expansivas* do primeiro esquema vinculariam qualidades dinâmicas como *vacilação*, *agitação*, *dispersão*, sendo sua cor análoga o *vermelho*; as linhas *horizontais* do segundo esquema indicariam *equilíbrio*, *calma*, *ordem*, e sua cor análoga seria o *branco*; por fim, as linhas *convergentes* do terceiro esquema seriam associadas a *concentração*, *recolhimento*, *solenidade*, e sua cor análoga seria o *preto*.

Embora existam analogias entres os três esquemas básicos de Superville e desenhos feitos por Charles Le Brun no contexto de suas pesquisas sobre a expressão nas artes, a teoria do holandês parece mais vinculada a outras concepções de expressão seiscentistas, como a baseada na analogia com os *modos* da música grega. Para Superville, vale frisar, as expressões evocadas nos esquemas não dependeriam, absolutamente, das faces humanas neles esboçadas. "*Já que, em cada uma das três faces, a única mudança se refere às direções dos traços esquemáticos*, *Superville insiste que essas direções são signos incondicionais da emoção humana*" (HERBERT, 2001: p.146): elas já seriam carregadas de significado e exerceriam o seu efeito desvinculadas de qualquer motivo particular, podendo, portanto, ser encontradas não somente na face humana, mas também nos animais, nas plantas ou na arquitetura - como Superville procura demonstrar através de exemplos ilustrados, presentes em especial nos dois primeiros livros do *Essai*.

Essa expansão da esfera da expressão artistica abre as portas para a sistematização da possibilidade de conferir um valor expressivo preciso a motivos que transcendem as representações do rosto humano. Por exemplo, ilustrações das seções dedicadas à escultura e à pintura do *Essai* mostram representações da totalidade do corpo estruturadas pelas direções básicas. Já um comentário como aquele que Superville faz sobre o *Testament d'Eudamidas* (1643-44) de Nicolas Poussin, obra que, segundo ele, exprime "*a calma, o silêncio, a aproximação do repouso eterno*" (SUPERVILLE, 1827: p.63), exemplifica como o caráter evocado por um *quadro como um todo* pode ser o resultado da predomi-

nância de uma determinada direção - no caso, a horizontal - em sua composição. Por fim, as referências a horizontalidade dos templos 'greco-dóricos', às direções convergentes do arco ogival gótico ou aos telhados 'expansivos' dos pagodes chineses, são decarações de como todo o *estilo* de uma civilização ou época pode vincular valores expressivos e morais em função das direções que estruturam seus produtos.

3. A referida incompletude da primeira edição do *Essai* desgostava seu autor: "*sem a 'Medusa'*", reconhecia Superville, "*seu tratado assemelhava-se a um* roman à la clef *sem uma chave*" (STAFFORD, 1972: 308-309). Por isso, ainda em 1839, ele se encontrava empenhado em reeditar a obra e publicou, à guisa de errata, um panfleto no qual corregia erros tipográficos e gramaticais das primeira edição, bem como expressava o desejo de reelaborar o plano geral do livro e suas ilustrações. Uma segunda edição do *Essai*, todavia, não foi publicada durante a vida de Humbert.

Por esses ou por outros motivos, a obra teve pouca repercussão durante as décadas que se seguiram à sua publicação. Todavia, no ambiente francês da *IIIe République*, as idéias do *Essai* adquiriram grande notoriedade. Um dos principais responsáveis pela sua 'reabilitação' foi Charles Blanc, célébre historiador e teórico da arte, um dos fundadores e redator da *Gazette des Beaux-Arts.* Em sua mais conhecida obra, a *Grammaire des Arts du Dessin* (Paris, 1867), Blanc propunha uma visão da arte ordenada por noções abstratas e unificadoras que, em boa medida, derivavam do *Essai* de Superville. Nos *Pincipes* que abrem a sua *Grammaire*, especialmente na parte VI, *De la figure humaine*, Blanc faz diversas citações literais à obra de Superville, revelando sua profunda imersão nas teorias do holandês.

De maneira indireta, o *Essai* exerceria, assim, influência considerável na estética *fin-de-siécle* francesa: é notória, por exemplo, a marca deixada pela *Grammaire* de Blanc na produção dos artistas franceses que enfrentaram a 'crise' impressionista situada entre 1885 e 1890. Em sentido análogo, devem ser lembradas as teorias de Charles Henry, que, desde a sua *Introduction a une esthétique cientifique* (Paris, 1885), defendia a universalidade da aplicação e do significado dos elementos abstratos das artes visuais, fazendo menção ao *Essai* de Superville.
Tais influências são perceptíveis na obra de artistas como Paul Gauguin e Georges Seurat, que procuravam introduzir em suas pinturas um elemento de reflexão teórica que julgava-se ter sido negligenciado pelos mestres da geração anterior. Já se chamou a atenção para as analogias iconográficas e compositivas existentes entre uma gravura alegórica de Superville e *Mana'o Tupapa'u* (1892), de Gauguin. A hipótese da apropriação dos esquemas do *Essai* por Seurat tem bases ainda mais sólidas, documentadas em uma folha de estudos de c.1887, relacionada à gênese da *Parade de Cirque* (1888) (HERBERT, 2001: p.145), bem como em uma carta endereçada a Maurice Beaubourg, em 1890 (CHASTEL, 2000: p.386).

Reflexos das idéias de Superville podem ser percebidos ainda em obras que se encontravam a meio caminho entre arte e ciência, reflexo de preocupações então bastante difundidas no sentido de racionalizar a instrução artística. Um exemplo diz respeito à recepção que conheceram, no meio artístico francês, as experiências do fisiologista Duchenne de Boulogne, divulgadas em seu álbum *Mecánisme de la physionomie humaine*, de 1862[1]. Associando eletrofisiologia e fotografia, Duchenne produzia e registrava expressões fisionômicas ao estimular, com choques elétricos, os músculos faciais de pacientes atacados de paralisia facial - insensíveis, portanto, à dor. Assim como Charles Henry e outros, Mathias Duval, professor de Anatomia da *École des Beaux Arts* de Paris, interpretou as fotografias de Duchenne como uma espécie de legitimação científica dos esquemas de Superville: em seu *Précis de Anatomie à l'usage des artistes* (Paris, s.d.), Duval propunha alguns 'melhoramentos' nos esquemas do holandês, baseado na abordagem científica de Duchenne e no seu mapeamento experimental das modificações promovidas na expressão do rosto humano pelas contrações musculares.

3. Como me referi no início, as idéias de Humbert de Superville conheceram uma difusão significativa no meio artístico fluminense da 1ª República, fenômeno relacionado ao interesse suscitado, na França da *IIIe Republique*, pelo *Essai*. É sabido que a biblioteca da ENBA possuía obras que lhe faziam referência direta - embora sejam imprecisas as datas de suas aquisições -, como exemplares da *Grammaire* de Blanc, em sua terceira edição, de 1876, ou do manual *L'Art dans la Maison (Grammaire de l'ameublement)* (Paris, 1884), de Henri Havard, no qual se encontram aplicadas à decoração de interiores domésticos as idéias de expressão formuladas nos esquemas de Superville[2]. Ainda de maior circulação no Rio de Janeiro pode ter sido um manual escrito por Camille-Félix Béllanger, *A Arte do Pintor - Tratado pratico de desenho e de pintura*, traduzido para o português e editado pela Livraria Garnier, provavelmente ainda na primeira década do século XX, que estampava no início da parte *Myologia expressiva* os esquemas de Superville, segundo a versão de Duval.

A partir dos finais de anos 1910, referências a Superville podem ser encontradas em programas de aula, textos e teses de artistas brasileiros relacionados à ENBA. Raul Pederneiras ilustrou o seu livreto sobe 'anatomo-physiologia artística' - *A máscara do riso***,** do qual existe uma segunda edição datada de 1917 - com os esquemas do holandês, fazendo simultanemeamente referência ao 'complemento' a eles conferido por Duchenne e seu 'methodo experimental' (PEDERNEIRAS, 1917: p.13). Em 1923, Raul voltaria a citar os esquemas de Superville no programa que propôs para a cadeira de Anatomia e Fisiologia Artísticas, que regia na ENBA desde 1918 (PEDERNEIRAS, 1923: f.2 recto, item 48). Existem pelo menos duas outras referências, mais tardias, de brasileiros a Superville. A primeira se encontra em uma tese escrita por Georgina de Albuquerque para um concurso visando o provimento da cadeira de Desenho do curso de Pintura da ENBA, em 1942. Ela faz referência ali às três expressões propostas por Superville - calma, tristeza e alegria - mas escolhe, para ilustrá-las, não os usuais esquemas facias e sim três desenhos

do corpo humano completo: nesses, com certa liberdade, as direções que caracterizam cada uma das expressões são representadas nos braços das figuras, demonstrando assim, como diz a autora, que também o corpo como um todo "*pode exprimir as tres expressoes geraes*" (ALBUQUERQUE, 1942: p.39). Já na Aula Inaugural dos cursos da ENBA, em março de 1954, foi a vez de Augusto José Marques Jr. fazer referência à teoria da expressão de Superville. O texto de sua palestra, transcrito em uma edição dos *Arquivos* da instituição (MARQUES JR., 1955), era acompanhado de pranchas de seu próprio punho, nas quais os esquemas faciais para a tristeza, a alegria e a tranquilidade eram justapostos a desenhos mais elaborados de, respectivamente, um salgeiro-chorão, um detalhe de um pagode chinês e um detalhe de templo grego.

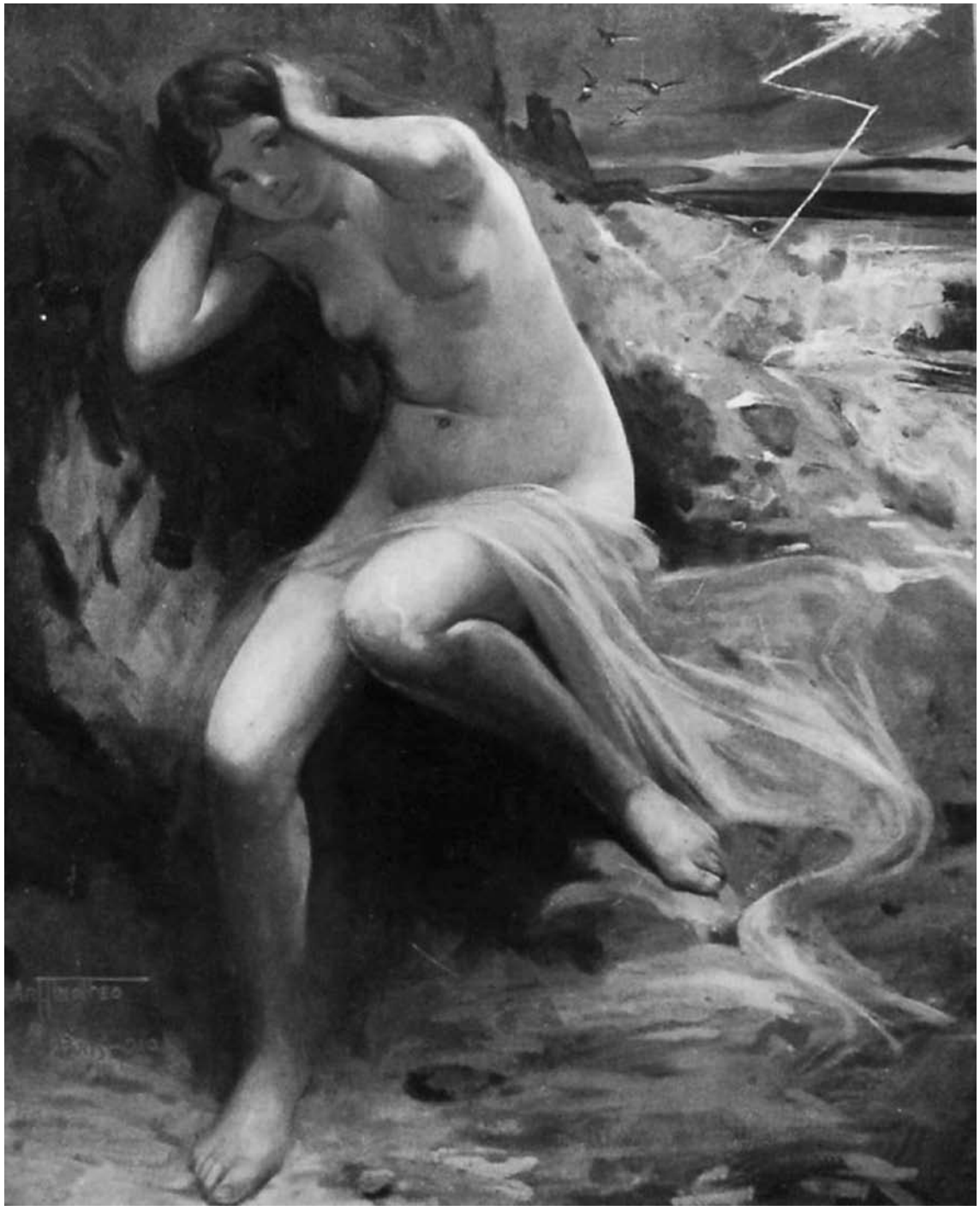
4. Todavia, nos próprios quadros dos artistas oriundos da ENBA na 1ª República é posível encontrar exemplos ainda mais precoces de apropriação das idéias de Superville. Para apoiar essa hipótese, comento, de maneira muito breve, as evidências visuais fornecidas por alguns exemplos de pinturas que julgo particularmente eloqüentes.

O primeiro é *A tempestade*, quadro pintado por Arthur Thimóteo da Costa em Paris, em 1910 [**Fig. 2**]. Embora a pintura de nus não seja atípica na obra madura de Arthur Thimóteo, hoje mais lembrado pela exaltação da fatura de suas paisagens quase abstratas, não há como negar a estranheza d'*A tempestade*, manifesta na dissonância semântica entre a nudez da mulher e o entorno dominado pelos elementos da natureza e na tensa relação entre a figura e o raio. Aqui, porém, gostaria de chamar atenção para a maneira como o artista configura os membros da mulher, frisando o seu recolhimento com relação a paisagem inóspita circundante: matizada por uma expressão de medo, o uso das obliquas convergentes parece seguir as indicações gerais de Superville em seu *Essai*.

O esquema das oblíquas expansivas parece ser empregado no movimentado *Final de Jogo* (1907), de Carlos Chambelland e figura também no *Baile a Fantasia* (1913), pintado pelo irmão mais velho de Carlos, Rodolpho [**Figura 3**]. Nessa composição que evita deliberadamente qualquer simetria, as oblíquas expansivas contituem o verdadeiro esqueleto estrutural do quadro: são elas as responsáveis pelo forte efeito 'dinamogênico' que emana das figuras principais e que, deslocadas centripetamente de seus eixos verticais, se equilibram sobre suas bases instáveis. As qualidades que os críticos contemporâneos perceberam no *Baile* quando este foi mostrado na Exposição Geral de 1913 - movimento, agitação, volúpia, inconstância, etc. (VALLE, 2008) - combinam perfeitamente com aquelas associadas por Superville ao esquema abstrato das diagonais expansivas.

A totalidade e detalhes de outros quadros pintados durante os primeiros anos do século passado poderiam ser aqui citados em defesa da difusão, entre os artistas da ENBA, das idéias de Superville sobre os poderes expressivos dos elementos abstratos da forma. É claro que, pela própria generalidade dos esquemas, provas adicionais são necessárias para confirmar minhas hipóteses. Creio, todavia, o que expus é suficiente para intuirmos

Arthur Timótheo da Costa: *Tempestade*, 1910. Tela, 100 x 81 cm.





Rodolpho Chambelland: *Baile à fantasia*, 1913. Óleo sobre tela, 149 x 209 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

que existia, na Academia fluminense, uma abertura para essa concepção eminentemente moderna de expressão pictórica, que constituía, então, uma via importante, entre outras similares, na busca de um significado intrínseco e símbólico nos elementos da arte, que iria se perpetuar na obra de artistas modernistas como Kandinsky ou Mondrian.

---

[1] O próprio Duchenne vislumbrara a conexão entre suas pesquisas e a prática artistica: o subtítulo de outra edição de sua obra, também de 1862, é *Analyse electro-physiologique de d'expression des passions applicable à la pratique de arts plastiques*, e, antes de morrer, ele dou ao Musée Huguier da *École des Beaux-Arts* parisiense os originais de suas fotos.

[2] Agradeço a indicação dessa obra à Prof.a. Marize Malta, que me ofereceu uma versão digitalizada do exemplar pertencente ao museu D. João VI da EBA/UFRJ.

E o sistema acadêmico de ensino, é ou não é?

Rosane Bezerra Soares

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela EBA/UFRJ
Professora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFS

O artigo refere-se ao estudo dos elementos que caracterizam o sistema acadêmico e dos princípios teóricos de propostas significativas de educação através da arte e do design para crianças e adolescentes, com ênfase especial na relação entre os mesmos. As propostas de educação por meio da arte e do design ocupam a cena contemporânea, mas nesse estudo há uma ênfase no ensino do Brasil.

Sistema acadêmico; educação através da arte e do design; educação no Brasil.

The article refers to the study of the elements that characterize the academic system and the theoretical principles of significant proposals of education through art and design destined to children and teenagers, with a special emphasis on the relation between them. The proposals of art and design education occupy the international contemporary scene, but the Brazilian case was evidenced.

Academic system; education through art and design; Brazilian education.

Sabemos que a produção artística brasileira do século XIX manteve-se esquecida durante um longo período, despertando, entretanto, um grande interesse nas últimas décadas. Parece claro que as obras haviam sido analisadas especialmente a partir da visão excludente modernista; além disso, os esquemas redutores na historiografia da arte tradicional contribuíram para análises superficiais e generalizadas desse período. Assim, a arte brasileira do século XIX tem merecido uma revisão crítica, envolvendo, entre outros, estudos sobre a produção artística, os escritos da época, o papel desempenhado pelas academias e o sistema de ensino da arte. O presente artigo está voltado exatamente para esse último.

Durante muitos anos e ainda hoje considera-se, freqüentemente, que o sistema acadêmico de ensino envolve apenas a cópia de modelos, afastando os alunos da produção de obras criativas, além de relacionar-se exclusivamente a fórmulas do passado. Considera-se ainda que a grande renovação metodológica no campo da Arte/Educação no Brasil se deve ao Movimento de Arte Moderna de 1922, no qual a idéia de livre-expressão, originada no expressionismo, teria levado à noção de que a arte na educação deveria objetivar, primordialmente, a expressão dos sentimentos da criança. Assim, o ensino da arte poderia adaptar-se ao perfil da criança, o que não ocorreria com o sistema acadêmico, cumprindo ainda uma função terapêutica, apoiada com entusiasmo pelos psicólogos. A idéia de que a arte na educação deveria estar voltada apenas para a liberação emocional dos alunos permaneceu durante um longo período, sendo muito criticada posteriormente, apesar dessa visão ainda estar presente em diversos ambientes e instituições. Uma das grandes críticas ao ensino da arte nas escolas apenas com fins terapêuticos é Ana Mae Barbosa, que no livro *Teoria e Prática da Educação Artística*(1995),

destaca a necessidade de ensinar a ver, analisar, especular, investigar, para a mobilização dos processos intelectuais e emocionais(p.46).

Entretanto, não pretendemos, aqui, apresentar um estudo sobre a emergência histórica das metodologias de ensino da arte no Brasil nem refletir sobre os seus potenciais pedagógicos. Nesse colóquio, no qual discute-se as transformações ocorridas na disciplina histórico-artística nesses 200 anos de chegada da corte portuguesa ao país, interessa-nos analisar o lugar em que se encontram, hoje, princípios considerados fundamentais do sistema acadêmico no ensino da arte. Vários poderiam ser os caminhos adotados para esse estudo, como a análise da contínua aplicação de processos característicos da doutrina acadêmica encontrados ainda hoje em universidades e outras instituições. A esse respeito, em nossas pesquisas, encontramos ementas de cursos de graduação em Artes Visuais sugerindo a construção da figura humana a partir da estrutura óssea, o que nos remete à obra *Da Pintura*(1435) de Leon Battista Alberti(1404-1472), que aconselha tal procedimento para dar aos corpos um bom suporte, antes do desenho das silhuetas das figuras. Optamos, entretanto, por analisar propostas contemporâneas de ensino da arte, discutidas em universidades e voltadas para a educação de crianças e adolescentes. Que relações e contrapontos poderiam ser estabelecidos entre as tendências para o ensino da arte no mundo contemporâneo e aquelas características do sistema acadêmico? Em que dimensões? O objetivo do artigo é, portanto, destacar características fundamentais do sistema acadêmico, assim como de propostas contemporâneas para o ensino da arte na educação de crianças e adolescentes, estabelecendo relações e contrapontos. Procura-se, assim, refletir sobre o lugar onde se encontram, no ensino contemporâneo, alguns dos princípios fundamentais do sistema acadêmico.

Entre as principais tendências observadas na prática da educação formal e não-formal no mundo contemporâneo, encontra-se a da educação através da arte e do design, empregada em países como Inglaterra, Estados Unidos, Chile, Austrália, França, Israel, Espanha, Alemanha, Polônia, Canadá, Finlândia, entre outros. Sabemos que a palavra design origina-se do termo latim *designare*, que inclui tanto o sentido de designar como também o de desenhar algo; trata-se de uma atividade projetual que implica na concepção, no desenvolvimento e na materialização de idéias. Nessas propostas de educação, são valorizadas as atividades relacionadas ao potencial pedagógico existente na construção de projetos, que podem incluir etapas como o reconhecimento, análise e definição de um problema; o desenvolvimento de idéias, o planejamento, a construção e, finalmente, a avaliação. Entretanto, as etapas não são fixas. Quanto ao aluno, valoriza-se particularmente a sua capacidade de projetar.

É possível, num primeiro momento, relacionar-se tais procedimentos aos utilizados nas experimentações da ciência, que é um processo, no qual atividades são freqüentemente desenvolvidas para testar e comprovar hipóteses levantadas previamente. Entretanto, a ciência procura abstrair princípios generalizáveis por meio da observação e da experiên-

cia, enquanto essas propostas pedagógicas envolvem metáforas, elementos simbólicos e a arte.

Sabemos que entre as principais características do sistema acadêmico, destaca-se o desenho, não apenas como técnica, mas como projeto(*disegno*). Partimos da hipótese de que o projeto é uma invenção humanista, nascida no instante de confluência entre a emergência da individualidade e a aspiração de controle do real, na Renascença. A idéia da obra de arte torna-se então uma construção *a priori*, baseada em conceito que teve origem na Antigüidade; assim, o trabalho conceitual, o desenho e a obra estariam diretamente relacionados. Sabemos que, com a marcação de uma linha divisória entre a atividade manual e a intelectual na produção artística, surgem instituições voltadas ao ensino das artes visuais, as "academias". No século 19, o modelo de ensino aplicado em Paris pela Academia Real de Pintura e Escultura e pela Escola de Belas-Artes, é adotado por academias de diversos países. O ensino era, então, centrado em concursos, que envolviam dois períodos; no primeiro o aluno construía um esboço de sua solução para uma questão proposta na Escola e, mais tarde, desenvolvia a idéia inicial, geralmente no ateliê de seu mestre. A obra seria, posteriormente, julgada na instituição, e os critérios de avaliação partiriam da relação entre a obra e o esboço inicial, os quais não deveriam afastar-se. Esse processo era tão relevante que os acadêmicos consideravam a si mesmos como intelectuais, especialmente pela sua capacidade de projetar, partindo de esboços.

Como visto, a construção *a priori* tornou-se central também em propostas de ensino contemporâneas. É preciso ainda destacar que o projeto como uma prática educativa foi reconhecido em diversos momentos do século passado como meio de solucionar problemas, recebendo denominações como "método de projetos", "trabalho por temas", "centros de interesse" "unidades de trabalho" ou ainda "projetos de trabalho". Foi inicialmente proposto por Willam Heard Kilpatrick(1871-1965) que, em 1918, desenvolveu seu trabalho no Teachers College da Universidade de Colúmbia, em Nova York. De acordo com a proposta de Kilpatrick, os alunos deveriam partir de uma situação problemática e unir o aprendizado ao mundo exterior à escola. A proposta procurava servir como uma alternativa à fragmentação das disciplinas, exercendo grande influência no meio educacional da época, sendo entretanto esquecida após a Segunda Guerra. Um novo interesse pela proposta foi despertado a partir da segunda metade da década de 60, e, mais tarde, nos anos 80. Há, ainda, o "método de problemas", utilizado como recurso didático, no qual a criança deve buscar soluções para uma situação problemática. Entretanto, apesar da possível utilização desses métodos em alguma parte do processo, as propostas contemporâneas de educação por meio da arte e do design apresentam outras características. No "método de projetos" proposto por Kilpatrick há uma ênfase na reflexão sobre problemas sociais, e no "método de problemas" valoriza-se a idéia, não o fazer. Em termos gerais, as propostas contemporâneas não devem ser entendidas como métodos por não apresentarem um conjunto de regras fixas, ou seja, o processo não é

linear; além disso, nessas há uma ênfase na análise das imagens e da linguagem visual.

A associação entre a arte e o design começou a ser defendida durante os anos 50, no Reino Unido, pelo *Basic Design Movement*, por Harry Thubron, Victor Pasmore, Richard Hamilton, Richard Smith, Joe Tilson e Eduardo Paolozzi. Associavam ao ensino, ainda, as informações científicas sobre o ver e a tecnologia. Os alunos estudavam a sintaxe da gramática visual e a composição, dominando elementos formais, como a linha, a cor, o espaço, etc., e analisavam os trabalhos produzidos por artistas, além de produtos dos meios de comunicação. O movimento foi, então, acusado de ser racionalista.

É interessante destacar que Alberti, em *Da Pintura*, utiliza a palavra *composição* para significar "as propriedades com que as partes das coisas vistas são apresentadas conjuntamente no quadro" (*apud* COLQUHOUN,p.57). Ela implica na disposição de partes como elementos de uma sintaxe, com certas regras *a priori* para se formar um todo.

No Brasil, a grande defensora do estudo da gramática visual e sua sintaxe é Ana Mae Barbosa, destacando que seria uma forma de preparar as crianças para compreender e avaliar todo tipo de imagem(2000,p.17). A metodologia de análise seria escolhida pelo professor (p.37). Como exemplo, comenta que a análise poderia priorizar os elementos do design, como linha, forma, cor, espaço, luz, bem como as categorias do design: equilíbrio, ordem, ritmo, padrão, composição(1998,p.47).

Aproximamo-nos, assim, de um método compositivo estudado no sistema acadêmico.

Entretanto, a autora também comenta sobre a pluralidade de formas de leituras, como a iconografia de Gombrich, a ideologia de Mitchell, a fenomenologia de Bachelard, as análises psicológicas, a semiologia, entre outros(1998, p.47-49).

Como é sabido, no sistema acadêmico a composição é muito importante, envolvendo o conhecimento de um amplo repertório tradicional, como os modelos antigos e do Renascimento, nos quais poderiam ser observadas as soluções encontradas pelos mestres em questões ligadas ao tema e à forma da obra. Destacava-se ainda na Academia a erudição, clássica e bíblica; além disso, valorizava-se muito a pintura histórica. Como recurso didático, modelos em gesso eram analisados nas academias e os estudantes desenvolviam exercícios de cópia dos desenhos dos mestres e dos modelos vivos. O estudo poderia ser ampliado por meio de viagens dos alunos à Itália, para a observação direta das obras. Entretanto, diante das soluções consagradas dos mestres, os trabalhos eram desenvolvidos a partir de novas formulações, baseadas numa teoria construtiva. Portanto, o ensino envolveria três momentos: a análise atenta das obras de artistas, estudos eruditos e o fazer artístico.

Em seu livro "Tópicos Utópicos", Ana Mae comenta: "Apreciar, educar os sentidos e ava-

liar a qualidade das imagens produzidas pelos artistas é uma ampliação necessária à livre expressão[...]". E continua: "Através da apreciação e da decodificação de trabalhos artísticos, desenvolvemos fluência, flexibilidade, elaboração e originalidade_ os processos básicos da criatividade".

A autora conclui: [...]a educação da apreciação é fundamental para o desenvolvimento cultural de um país"(2000, p.18).

O contato com obras de outros artistas ampliaria o repertório cultural do aluno. E a criação seria impulsionada pela observação atenta e pela decodificação dos trabalhos. Em termos fundamentais, essa linha de pensamento não estaria distante daquela encontrada no sistema acadêmico.

No Renascimento, Leonardo da Vinci aconselhava o estudo da obra dos mestres como treinamento para o iniciante, sendo essa prática abandonada quando possível. Apesar de acreditar que a pintura é uma atividade científica, o pintor não seria apenas um cientista que copia a natureza, mas também um criador. E, no século XIX, a idéia do artista, não mais relacionada à metafísica como no século XVI, passa a ser impulsionada pelo ser humano que se tornaria apto a fazer escolhas a partir de seus estudos.

Ana Mae lançou no Brasil a Proposta Triangular, sistematizada e testada entre os anos 1987 e 1993 como sistema epistemológico no Museu da Arte Contemporânea da USP, tendo como meio a leitura de obras originais. Nela, integra a análise da obra de arte(leitura), a história da arte(contextualização) e o fazer artístico(criação). Considera a Proposta Triangular como construtivista, o que a coloca entre as tendências internacionais para o ensino da arte. O construtivismo é uma teoria psicológica que procura descrever o que é o saber e como se chega a ele, tratando do estudo da cognição e dos processos cognitivos. O saber emerge da confrontação dos modelos individuais com os modelos do saber sistematizado e o aprendizado seria um processo ativo de construção.

Em vários de seus escritos, Ana Mae destaca a importância da associação entre design e arte na educação, enfatizando, entretanto, os aspectos temáticos do primeiro, como as imagens da mídia, que deveriam ser decodificadas pelo aluno, por meio do ensino da gramática visual.

Entre as iniciativas brasileiras nas quais a arte e o design são associados na educação, encontram-se projetos desenvolvidos no Departamento de Artes da PUC do Rio de Janeiro, na Escola de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais, no Departamento de Engenharia de Produção e Sistemas da Universidade Federal de Santa Catarina, entre outros, entretanto o número de trabalhos é reduzido.

Como exposto anteriormente, assim como a produção artística, o sistema de ensino da

arte do século XIX foi muito criticado, como se limitado apenas a exercícios de cópia e utilização de antigas fórmulas. Entretanto, vimos na ênfase à capacidade de projetar um aspecto importante e comum entre as propostas de ensino contemporâneas e o sistema acadêmico. A importância dos estudos sobre composição, a contextualização, as análises atentas dos trabalhos de artistas como base e estímulo ao fazer artístico, foram outros elementos que apresentaram características comuns. Observa-se, entretanto, um novo cenário, com novas posturas, como o reconhecimento da pluralidade de opções na análise das obras. Ainda que em contextos diferentes, se considerarmos algumas características básicas, o sistema acadêmico de ensino “é”.

Considerações sobre o Barroco na geração heróica do IPHAN: fontes e métodos

Adalgisa Arantes Campos

Professora associada do Departamento de História da UFMG, membro do CBHA, bolsista CNPq

Enfocamos a inventariação de fontes manuscritas, bens artísticos, culturais, bem como os textos editados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, de sua fundação, em 1937, até 1967. A ênfase recaiu sobre os ditos "clássicos" e as concepções de Wolfflin, Weisbach, Emile Mâle, Roger Bastide e Hannah Levy, tão recorrentes naquelas décadas.

Barroco; teorias; história do IPHAN.

This paper will be addressing the inventory of manuscript sources, art works, cultural expressions, as well as texts published by IPHAN since its foundation in 1937 to 1967. I will be focusing on the so called "classics" and the theories de Wolfflin, Weisbach, Emile Mâle, Roger Bastide, which were so frequently used in those decades.

Baroque; theories; IPHAN history.

I – Introdução: Os periódicos e as obras clássicas

Na pesquisa sobre as manifestações da arte colonial e seus desdobramentos, torna-se essencial a recorrência a determinadas publicações que se tornaram clássicas. A título introdutório citaríamos a "Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional "[1], as "Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional"[2], as co-edições dessa entidade com o MEC-FAU-USP[3] e, ainda, o "Anuário do Museu da Inconfidência"[4], bem como a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro[5].

Embora não tenhamos intenção de mapear a bibliografia relativa às manifestações culturais/artísticas do período colonial, lembramos a valiosa contribuição do Centro de Estudos Mineiros/UFMG, não apenas por haver editado a Revista Barroco, mas ainda, dentro do objetivo em pauta, em 1963, as "*Associações Religiosas do Ciclo do Ouro*" – de Fritz Teixeira de Salles (reeditada recentemente) e, também, de Affonso Ávila os "Resíduos Seiscentistas em Minas – textos do século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco", em 1967, obra também reeditada.

2. A revista do IPHAN: a noção de cultura

A periodicidade da revista e das publicações da SPHAN[6] dependeu das vicissitudes passadas pela instituição que, embora criada em pleno Estado Novo, contou em seus quadros com a perseverança e/ou colaboração de profissionais talentosos. Gustavo Capanema no então Ministério de Educação e Saúde (1934-45), com Carlos Drummond de Andrade na chefia do Gabinete, na diretoria regional de São Paulo tínhamos Mário de Andrade com a colaboração de Luís Saia e Rubens Borba de Moraes como Chefe da Divisão de Bibliotecas do Departamento Municipal de Cultura; na diretoria de Minas, Epaminondas de Macedo e Sylvio de Vasconcelos (1937-67); na "Divisão de Estudos e Tombamentos" – Rio, a presença de Lúcio Costa (1937-72)[7]. Para arrematar essa

situação tão profícua à cultura, tínhamos, na direção central, Rodrigo Mello Franco de Andrade (1937-67) que, numa gestão longeva e aberta ao debate, estabeleceu prioridades em termos de preservação, pesquisa e publicações, recebeu pesquisadores estrangeiros ilustres que divulgaram a nossa arte no exterior – Bazin e Robert Smith, tudo isso numa orientação ampla de bem cultural[8].

Colaboradores de formação diversa e autodidatas, estimulados pelo entusiasmo de Dr. Rodrigo colaboravam no levantamento de fontes primárias e inventariação de monumentos, o que resultou na confecção de artigos e obras isoladas de autorias de Raimundo Trindade, Manuel Bandeira, Salomão Vasconcellos, Zoroastro Viana Passos, Joaquim Furtado de Menezes, Marieta Alves, Carlos Ott, Geraldo Dutra de Moraes, Francisco Antônio Lopes, Dom clemente da Silva Nigra, dentre outros.

Tais nomes e respectivas produções manifestaram, no geral, um tipo de saber que não era pautado pela compartimentação do assunto. Lúcio Costa deu ao conhecimento magnífico estudo sobre tipologia dos retábulos e pintura coloniais quando escreveu sobre arquitetura jesuítica[9]. Mário de Andrade pesquisou a propósito da música, folclore, escultura, pintura, com o rigor no tratamento de fontes de um *connoisseur,* Sylvio de Vasconcellos, em 1956, fez estudo admirável sobre a evolução da "Arquitetura Colonial Mineira"[10] idêntica no plano social à análise feita, posteriormente, por Carrato sobre "As gentes mineiras"[11]. Sylvio escreveu sobre sistemas construtivos, formação urbana, pintura mineira, denunciando a situação desfavorável em que se encontrava:

> As obras mineiras de arquitetura ou de escultura, como conseqüência de seu maior vulto e de suas peculiares características, despertaram sempre maior atenção, inclusive por contarem mais na paisagem ou no ambiente em que se localizam. A pintura, ao contrário, recolhida aos interiores, cobrindo elementos arquitetônicos esparsos, escondida quase sempre nas sombras das velhas igrejas, ficou relegada a uma posição secundária, com o pressuposto aceito de vária origem, de que não passava de cópias de arte menor, desprovida de importância.[12]

A "redescoberta do Barroco" e a preocupação com a cultura brasileira, inscritas inicialmente no âmbito do Movimento Modernista, exigiram dos estudiosos autodidatas ou de formação acadêmica, uma orientação mais contextualizada historicamente. A reconstrução de uma cultura a partir de sua inventariação sistemática e análise, contou também com a colaboração das universidades. À USP vieram como professores visitantes, os antropólogos Levi-Strauss e Roger Bastide, ambos com um trânsito excelente junto ao Dr. Rodrigo e Mário de Andrade.

Bastide publicou muito sobre o Brasil, compartilhando com Hannah Levy um papel fundamental na difusão das interpretações sobre o Barroco de autorias de Weisbach, Mâe,

Wölfflin, dentre outras[13]. Em análise sobre o barroco, salientava já em 1941, a necessidade de se apropria-la não apenas através da dimensão material, mas de preferência pelo sentido que assumiu no imaginário da sociedade colonial[14].

No cômputo geral, observamos a formação a partir de fins da década de 30, de um conhecimento que não prescindia da orientação antropológica, arqueológica e etnográfica, a par de atualizações e mediações européias, integradas ao saber das elites e dos autodidatas reunidos em torno da figura de Rodrigo de Andrade.

Grosso modo nos estudos desses pesquisadores não existe compartimentação nos moldes: arte/história, arquitetura/ornamentação, antropologia/história/arte, religião/arte, teoria/levantamento de fontes (inventário), dentre outras. A perspectiva da interpretação filológica, dos colecionadores e organizadores de museus, que suspende o objeto artístico da rede de relações sociais que lhe conferem significação, não deitara, ainda, suas raízes no Brasil.

3. O levantamento de fontes: o inventário do patrimônio cultural

Aos "peritos do patrimônio" – coube inventariar o acervo cultural, propiciando a criação do "Arquivo de Monumentos por localidades" e, também as condições para a pesquisa e reflexão e sobre a natureza das manifestações artísticas e culturas do período colonial. Confeccionar plantas, fotografar, transcrever documentação cartorária, de irmandades e ordens terceiras foram procedimentos básicos que forneceram o conhecimento exato da autoria de obras, datação, materiais e técnicas empregados, permitindo a realização de estudos monográficos sobre artistas e/ou obras. Luís Saia, Rodrigo, Mário de Andrade, enfim, cabeças universalizantes, defendiam a importância primeira do levantamento empírico:

> Tinha Mário de Andrade percebido que o entendimento do Brasil não poderia ser dado, naquele particular momento histórico, através de generalizações. Tanto que reage em seus prefácios a Macunaíma à idéia de que esta possua caráter emblemático, de síntese de um caráter nacional-brasileiro. Mário inclina-se antes ao exame das diversificações existentes em nossa terra, através de levantamentos monográficos, que gradualmente fossem formando um corpo coerente de referência, sem privilegiar, entre o popular e o erudito.[15]

Na fase heróica do IPHAN que corresponde aos trinta anos de Rodrigo na direção geral e Sylvio na congênere de Minas, importava essencialmente mapear o patrimônio cultural – para inclusive socorrer os monumentos mais ameaçados, criar museus para neles colocar bens móveis, que evadiam em função de valor comercial adquirido, resultado imediato da política de valorização da arte e da própria industrialização. Nesse sentido foi valiosa a contribuição de Germain Bazin, que, auxiliado por Dr. Rodrigo, elaborou o

grande inventário que é a obra a *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, de 1956. Grande dicionário, sistematizado dentro dos parâmetros do modelo filológico, apesar de contar com introdução de natureza ampla e inúmeras veias abertas à pesquisa.

A perspectiva do *connoisseur* se desenvolveu no Brasil, sobretudo, sob a influência de Germain Bazin que também colaborou com a Revista Barroco. O fato de uma monografia versar sobre um artista ou monumento não lhe confere o estatuto filológico. Em linhas gerais tal concepção parte da observação empírica da obra em confronto com fontes arquivísticas, estabelece a datação e autoria, escola regional/nacional, estilo individual e de época, análise técnica e iconográfica, enfim, etapas importantes do processo de conhecimento, mas que não são alinhavadas numa totalização histórico-antropológica. Rejeita a Filosofia, a Estética, o dinamismo do processo histórico e todo conhecimento que não seja fundado no confronto imediato do objeto artístico com a documentação. A perspectiva globalizante, que tem em Mário de Andrade um defensor, muitas vezes é substituída por um saber que postula a cisão entre o sujeito cognoscente e o objeto a ser conhecido, pautado na "neutralidade", resultando o divórcio entre a história da arte e o conhecimento em geral[16].

4. A difusão no Brasil das interpretações relativas ao Barroco

A existência de leis que presidiam a visibilidade pura defendidas por Wölfflin, a análise de Weibach a respeito das atitudes psico-religiosas face ao Concílio de Trento (1545-63), o enfoque iconográfico de Mâle e o político de Leo Balet foram as interpretações divulgadas inicialmente por Bastide, Levy[17] e, mais tarde, Lourival Gomes Machado[18].

A propósito dos pares de conceitos elaborados por Wölfflin[19], Bastide observara a especificidade da arte em Minas Gerais, onde prevaleciam os partidos retilíneos, as fachadas dotadas de simplicidade ornamental e elementos absolutamente simétricos, aliados a uma inexistência da subordinação das partes ao conjunto. Analisando São Francisco de Ouro Preto, Bastide destaca a "unidade indivisível" apenas na ornamentação da capela-mor, para não mais se verificar na nave, cuja unidade é interrompida – já na cimalha que separa a pintura do teto ataidiana, das paredes brancas marcadas apenas pela talha tardia dos altares laterais.

A subordinação dos elementos ao todo, decorrente, inclusive, da fusão da arquitetura e ornamentação, foi comprometida muitas vezes em virtude da dificuldade econômica das irmandades que não conseguiam concluir, dentro de um mesmo período e concepção artística, a arquitetura, talha e pintura. Acrescenta-se a fragilidade dos materiais empregados tanto na estrutura quanto no preenchimento, com predomínio, até meado dos setecentos, da madeira e do barro. Além da precariedade estrutural que motivou, já na segunda metade do século, a reconstrução em pedra de muitos monumentos religiosos e, mesmo, a substituição de retábulos em estilo "nacional português" pelo rococó, temos que considerar outro aspecto que afetava a unidade estilística das obras daquele

período. Diz respeito ao gosto pela própria novidade, conduzindo a substituição de um altar ou de uma pintura, quando ainda estavam em excelente estado de conservação e cumpriam plenamente a função a que eram destinados. Às equipes de restauração não faltam exemplos esclarecedores dessa propensão às mudanças de gosto, ocorridas sem uma conexão imediata com fatores econômicos.

Com isso salienta-se que a propensão às mudanças estilísticas não diz respeito apenas ao trânsito das idéias estéticas italianas, francesas e mesmo da Europa Central, mas se inscreve no seio de uma sociedade marcada pelo dinamismo mercantil, ainda que bastante hierarquizada no plano social. A redução na extração do ouro, já na década de 40, não comprometeu o ímpeto criador e a demanda por grandes obras, não paralisando o crescimento dos núcleos urbanos, alertava Bastide já em 1941. Na segunda metade dos setecentos temos a transferência, em Vila Rica, do centro político que se localizava inicialmente no largo de São Francisco (de Coimbra) para a praça, posteriormente denominada Tiradentes:

A subordinação das partes ao todo, a presença de um motivo geral que domina e unifica a composição, exigências postuladas por Wölfflin para a criação do efeito ilusório do Barroco, não constituem linha dominante da arte colonial, sobretudo porque o fenômeno urbano não decorreu de um planejamento anterior, realizado por arquitetos, paisagistas e soberanos. Raro exemplo de planejamento na Capitania das Minas, mesmo assim parcial, ocorreu com a Vila do Ribeirão do Carmo que, elevada à condição de sede de bispado, recebeu praça de excepcional beleza: de um lado, a Casa de Câmara e Cadeia, defrontada com as Capelas da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e do Carmo e, ao centro, o Pelourinho.

É principalmente a partir de 1770, na manifestação rococó, que o *princípio de unidade* torna-se mais comprometido, tal é a fragmentação existente na ornamentação interior dos templos. As capelas dos terciários franciscanos e carmelitas e de outras devoções erigidas no mesmo período exibem nas naves paredes brancas e lisas, a talha dos altares laterais se conforma, sem transbordamentos parietais. As pinturas dos forros, quando não repintados pelos próprios contemporâneos, suscitam efeito ilusório limitado, comprometido por cimalhas rígidas. Face à ornamentação profusa do "nacional português" e do "joanino" não podemos atribuir ao rococó a mesma exuberância embora dotado, em muitos exemplos, de elegância e requinte.

A partir do exposto, observa-se a impossibilidade de aplicar, indiscriminadamente, ao acervo colonial mineiro, as cinco categorias criadas por Wölfflin para a definição da imagem barroca. Geralmente encontramos três, quatro e já é suficiente para atribuirmos a denominação barroca.

Uma outra teoria que deitou raízes no Brasil foi a interpretação psico-histórica do Bar-

roco, realizada por Weisbach[20] a propósito das artes espanhola, italiana e flamenga. Na análise, a ênfase recaiu sobre a experiência religiosa das massas diante da Contra Reforma e que se manteve "inalterada", com grande longevidade, especialmente no caso espanhol. Embora a interpretação seja anterior à noção braudeliana de longa duração, a permanência do mesmo tipo de religiosidade na Espanha oitocentista, revela a compreensão pelo autor, do ritmo próprio às estruturas mentais. Não estabelece uma causalidade mecânica entre forma artística e espiritualidade (p. 59-60), ressaltando que embora a arte barroca tenha sido adaptada aos anseios da Contra Reforma, tenha incorporado novos símbolos e uma iconografia renovada, não fora determinada, no seu devir, pelas prescrições tridentinas.

A caracterização da *imagem barroca,* feita por Weisbach, obedece a princípios psicológicos fundados na fenomenologia, portanto, na relação estabelecida entre o homem religioso e a representação do sagrado. Esta imagem é tão *naturalista* que causa a *ilusão* de ser verdadeira, suscitando uma experiência religiosa materializada através da mediação de uma imagem que é *individualizada* e *subjetivada*. Uma virgem maria, por exemplo, jamais é representada em seu sentido universal, mas em circunstância específica (Anunciação, Expectação, do Parto, das Dores, Assunção, etc.).Por essa razão sua face e atributos recebem uma subjetivação própria àquela circunstância. Individualização e subjetividade com vistas a transmitir intencionalmente efeitos misteriosos podem assumir um sentido *retórico*, conforme o engajamento do artista à corrente religiosa de então. As feições *dramáticas* ou em *êxtase* místico são exteriorizadas através de linguagem que preza o *artifício*: "ese arte religioso se dirige a impressionar a las masas..." (p. 326). Weisbach considerou a imagem barroca, em muitos casos *agressiva, tendenciosa, propagandista, retórica*, mas não a reduziu ao estatuto da ideologia. Esquivou-se da posição marxista tradicional, que restringia a arte simplesmente à falsa consciência. Fundamentou-se na fenomenologia, pois a tônica foi dada não às atitudes psicológicas em si mesmas, mas à relação devoto-imagem.

Ainda prosseguindo na caracterização da imagem barroca, a distinção estabelecida entre o acervo italiano e o espanhol é uma notável contribuição do autor. A *imagem italiana* prima pelo *heroísmo, erotismo, crueldade/dor,* o que resulta numa arte *triunfal* e *apoteótica*. Já na figuração *espanhola*, a ênfase foi dada aos valores interiores, ao *transe místico*, ao *ascetismo* e *humanismo religioso.*

Uma outra interpretação difundida no Brasil, por Levy e Bastide, foi a perspectiva iconográfica de Mâle[21]. A quebra da hegemonia da Igreja Católica a partir da difusão do ideário protestante que promoveu o iconoclasmo – negação do papel mediador da imagem escultórica e pictórica, negação do dogma mariano, da supremacia do poder papal, da doutrina do purgatório e da doutrina da comunhão dos santos, levaram Mâle a postular a existência, já no século XVI, de uma arte tridentina com temas e iconografia específicos programados pelos padres como resposta aos ataques dos protestantes. A temática pre-

ferida seria: a exaltação da Virgem – com ênfase na concepção e assunção, a defesa do poder do sumo pontífice, a tônica dos sacramentos da penitência e eucaristia, antes refutados pelos "hereges" com base na idéia da graça e predestinação e negação da transubstanciação do corpo e sangue do Senhor através da hóstia e do vinho. Acrescenta-se também, segundo Mâle, o gosto por cenas de martírio, êxtase, visão celestial e, ainda, o predomínio da idéia da morte e/ou de seus atributos[22].

A presença de alegorias com a função ético-cristã, a intercessão do anjo da guarda, a São Miguel e coros angélicos, a profusão de santos, completam essa iconografia que deveria ser estudada, conforme o autor, ao lado daquela específica às ordens religiosas franciscana, carmelita, dominicana, jesuítica, etc.

A interpretação de Mâle, mais do que de Weisbach, foi avaliada com as devidas restrições através de estudos de Pierre Francastel, publicados, entre 1941-8, em "Ètudes italiennes"[23] e, que constituem uma reflexão sociológica sobre a arte e a religião no tempo da Contra Reforma, numa perspectiva inversa àquela defendida por Mâle.

Primeiramente Francastel retoma o texto exarado pelo Concílio de Trento, particularmente, o respectivo decreto sobre a "intercessão dos santos, a invocação, a veneração das relíquias e o emprego legítimo das imagens" que não possui mais de três páginas, e cujo conteúdo mostra que a intenção dos padre era *restringir* o número de imagens necessárias ao culto. Entretanto, o processo histórico seguiu orientação inversa à idealizada pelo Concílio, isto é, os próprios padres e artistas deformaram aquele princípio regulador, atendendo à sensibilidade popular de matriz medieval, tão afeita ao culto às imagens. Não foi a legislação oficial uma força determinante nos rumos da religiosidade e da arte "(...) *a renovação da sensibilidade das massas, longe de seguir as intenções dos padres, arrastou o século numa via inteiramente diferente daquela que havia triunfado nas deliberações do Concílio*"[24].

A análise sociológica não se prende à decifração das leis, pois recorre às formas artísticas vulgares ou medianas e àquelas notadamente originais e à maneira como ambas foram apropriadas pela sociedade de então. Assim, Francastel analisou a arte produzida à época do Concílio elaborada por grandes talentos: Ticiano, Rafael, Veronese, Tintoreto, Corregio, Baroche, Bronzino, Vignola, Palladio, Fontana, etc. Dessa produção emergiam duas tendências básicas: uma voltada para ornamentação abundante, outra sóbria, ambas anteriores à própria existência do Concílio e cujas obras não podem ser inventariadas simplesmente sob a denominação de tridentinas. Com respeito à fruição claramente erótica de certas obras – como exemplo a *Vênus* de Ticiano, mostra a existência de um público diferenciado, ainda que bem restrito, que as encomendava[25]. Concluindo as críticas feitas à "visão legalista" de Mâle, Francastel observa que, por ocasião do Concílio, não se verificou imediatamente nenhum corte no ideal e na concepção artística. A *"Contra Reforma não é uma força nova, uma corrente criadora de ideologia ou de entusiasmo*

que eleva simultaneamente o povo e os pensadores, como foi a Renascença. A Igreja Católica não pôde criar senão o que ela é: uma organização" (p.420).

Estudos feitos após o recorte cronológico traçado no presente estudo confirmaram a análise de Francastel sob um novo prisma, o da religiosidade popular[26]. Houve um descompasso entre o ideal das elites, formalizado no Concílio, com as práticas cotidianas de então. Normalizá-las, depurá-las das permanências folclóricas constituiria projeto a longo prazo[27], através da catequese ou mesmo com a caça às bruxas.

A ignorância do homem comum (do leigo) a respeito da ortodoxia causou a estupefação do beatíssimo Dom Frei Bartolomeu dos Mártyres, representante português no Concílio de Trento. Comprometido com o ideal de renovação espiritual, empreendeu inúmeras visitações pastorais, ocasião em que sempre se entristecia diante do abandono e do despreparo doutrinário do seu rebanho[28]. Encontrou gente que desconhecia o batismo, a confissão, a hóstia e nem tinha noção do que era alma e o purgatório católicos. Uma realidade pouco romanizada, diferenciada no seu interior, carente da homogeneidade almejada pelos padres.

As visitas pastorais à Capitania das Minas mostraram uma confrontação semelhante à vivenciada por D. Frei Bartolomeu dos Mártyres, isto é, um perfeito descompasso entre a intenção das elites e a realidade cotidiana das populações[29].

Na América portuguesa e, particularmente, nas Minas setecentistas, as diferenciações se fizeram contundentes em virtude da presença de tradições culturais variadas, sempre no plural, porque eram muitas – ibéricas, africanas e indígenas, bem como suas inúmeras mediações. Desponta uma religiosidade particular que *"refundiu espiritualidades diversas num todo absolutamente específico e simultaneamente multifacetado"*[30]. O uso de bolsas de mandinga, as possessões e exorcismos presentes no catimbó e calundu, a recorrência às artes diabólicas e práticas mágicas arcaicas deram, segundo Laura de Mello e Souza, uma feição sincrética à religiosidade da Colônia. O sincretismo não constituiu apenas uma fusão à alta temperatura de concepções religiosas diversas, expressou-se na existência de níveis distintos de cultura – verdadeiros matizes, evidenciados com maior clareza nas manifestações rituais do período, embora também encontrados nas artes visuais.

A iconografia das obras de talha, imaginária e pintura que reveste os forros e paredes, adere perfeitamente aqueles temas referidos por Male, inspirada em estampas de bíblias, missais, vida de santos e literatura do gênero, cujas edições circulavam em idiomas variados[31]. Em pleno século XIX, no Rococó, os temas permanecem pouco alterados[32].

Considerei a bibliografia a respeito do barroco; as teorias que deitaram raízes no Brasil no período do dr. Rodrigo; os equívocos decorrentes de transposições indiferentes à

especificidade das manifestações culturais regionais, recorrendo ao acervo existente em Minas Gerais. Reiterei a impropriedade de se proceder às análises que apartam o objeto artístico da apropriação social que o legitima ou, mesmo, reduzem o horizonte das representações à mera ideologia; os descompassos ocorridos entre a legislação – ordem do dever ser -, as práticas cotidianas e as artes visuais, dentre outras. A intenção foi, justamente, repensar colocações *a priori,* como: "o barroco mineiro expressou o ideal de uma sociedade reformista e absolutista", feitas porque os historiadores da arte e da história não se beneficiam do debate interdisciplinar

---

[1] A revista surgiu imediatamente à criação do Instituto, em 1937, com periodicidade anual até 1947 (11), retornando em 1955, sem a mesma regularidade.

[2] As publicações iniciadas em 1937 com "*Mucambos do Nordeste*" de Gilberto Freyre veicularam estudos variados de autoria individual, versando sobre cidades coloniais, irmandades e ordens religiosas, dicionários de artistas e artesãos, talha e pintura, arquitetura, restauração, etc.

[3] Artigos publicados nas R.I.P.H.A.N.foram reunidos por tópicos: "arquitetura civil", "arquitetura oficial", "arquitetura religiosa", "escultura, pintura, mobiliário e alfaias", etc., e reeditadas, a partir de 1975, através do MEC/SPHAN/FAU/USP, constituindo preciosa coleção.

[4] O Anuário, publicação da SPHAN, veicula documentação primária sobre a história de Minas, artigos sobre teatro, imaginária, literatura, etc. No VI (1979): 9-231, encontra-se o volume II da "*História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais – a música na Irmandade de São José dos homens pardos ou bem casados*", de autoria de Curt Lange.

[5] A *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* iniciada em 1839 também veicula artigos na área. Cf. bibliografia em BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa e barroca no Brasil.* Rio de Janeiro: Record. 1983. 2 volumes.

[6] Criado como instituto, torna-se diretoria, serviço, secretária etc.

[7] Cf. *Mário de Andrade, cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo de Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília, SPHAN-FnPM. 1981.

[8] Ele deixou produção abrangente e uma correspondência reveladora de atuação em defesa do patrimônio cultural, sua inteligência arguta exibem uma formação fundamentada no conhecimento das Humanidades. Cf. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro, FnPM. 1986 (Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico, nº 37); *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de texto sobre o patrimônio cultural.* Rio de Janeiro, MINC – FnPM. 1987 (Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico, nº 38)

[9] COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos jesuítas no Brasil IN *R.P.H.A.N.* V(1941): 9-104. Reproduzido nas publicações da MEC-FAU-USP.

[10] Saiu no *I Seminário de Estudos Mineiros da UFMG.* Reproduzido em *Revista Barroco* 10 (1978-9): 7-26.

[11] CARRATO, José Ferreira. As gentes mineiras In: *Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais.* São Paulo: Cia. Editora Nacional/USP. 1968.

[12] Citação extraída dos originais existentes na SPHAN – Belo Horizonte: Notas sobre a pintura mineira IN *Arquitetura no Brasil.* Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da UFMG. 1959.

[13] BASTIDE, Roger. *Psicanálise do cafuné e estudos de estética brasileira*. Rio de Janeiro, Guaíra. 1941. (artigos publicados anteriormente no Estadão e condensados com a presente denominação)

[14] Ao amigo José Bento Ferraz devo o conhecimento da Psicanálise do Cafuné, além de outras fontes raras.

[15] Prefácio de Lélia Frota em *Mário de Andrade, cartas...,* nº15, p.22.

[16] A história da arte tradicional foi devidamente criticada por Pierre Francastel, Arnold Hauser, Henri Zerner, Erwin Panofsky, Lionello Venturi, por Carlo Ginzburg, dentre outros.

[17] LEVY, Hannah. A propósito de três teorias sobre o Barroco IN *R.S.P.H.A.N.* 5(1941):259-84.
[18] MACHADO, Lourival G. *Teorias do Barroco*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde. 1953.
[19] A versão alemã data de 1915, traduzida para o espanhol *Conceptos fundamentales para la história del arte.* Madrid: Espasa Calpe. 1924.
[19] A obra de Weisbach foi realizada durante a 1º Guerra, a versão alemã é 1921 e a tradução para o espanhol feita entre 1937-8 por Lafuente Ferrari. *El barroco el arte de la Contrarreforma.* Madrid: Espasa Calpe. 1942.
[21] MALE, Èmile. *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'conographie de la fin du XVI, du XVII et du XVIII siècle, Italie, France, Espagne, Flandres.* Paris. 1932
[22] Apesar de apresentar alguns traços em comum, Mâle não citou a obra de Weisbach. Cf. prefácio de L. Ferrari. p. 23 e 51.
[23] FRANCASTEL, Pierre. A Contra Reforma e as artes na Itália no fim do século XVI In: *A realidade figurativa.* São Paulo: Perspectiva. 1983. p. 371-421.
[24] FRANCASTEL, op. Cit. p. 391.
[25] GUINZBURG, Carlo. Tiziano, Ovídio e os códigos de figuração erótica no século XVI IN *Mitos, emblemas, sinais.* São Paulo: Companhia das Letras. 1989. pp. 119-41.
[26] A historiografia a partir dos anos 70 vem demonstrado que a própria religiosidade européia do século XVI ao XVIII era bastante heterogênea, comportando níveis distintos que não se enquadram numa perspectiva elitista do processo cultural. Nessa orientação encontramos: Bakhtin, Jean Delumeau, Carlo Ginzburg, J. Claude Schimitt, Piero Camporesi, Peter Burke, Robert Darton, dentre outros.
[27] Cf. BOSSY, John. The Counter Reformation and the people of catholic Europe IN *Past and Present.* 47(1970): 51-70.
[28] SOUSA, Frei Luís de. *Vida de Frei Bartolomeu dos Mártires*. Paris/Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand. Rio de Janeiro, Francisco Alves. 1920.
[29] BOSCHI, Caio C. As visitas diocesanas e a Inquisição na Colônia IN *Revista Brasileira de História.* 7,14 (1987): 151-84. p.180.
[30] SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras. 1986. p.88.
[31] LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial In: *R.S.P.H.A.N.* 8(1944):7-66.
[32] Não estamos desprezando a temática profana, pastoril e galante que também se abrigou no interior dos monumentos religiosos.

O artista colonial: entre o gênio inspirado e o artesão anônimo

Raquel Quinet Pífano

Doutora
UFJF

Partindo do famoso artigo escrito por Hannh Levy em 1944, Modelos Europeus na Pintura Colonial, este artigo propõe discutir conceitos de imitação, invenção e engenho na produção artística colonial. Busca-se conceitua-los sob a perspectiva de uma teoria da arte de origem humanista em vigor entre os séculos XV e XVIII para, então, aplica-los ao contexto colonial.

Pintura colonial; imitação; invenção.

From the Hannah Levy´s article "Eueopeans Models in the Colonial Painting" this article analyzes artistics concepts as imitation, invention and talent in the colonial artistic production. The purpose is to describe it according to humanist art theory from the XV to the XVIII century and so verify it in the colonial artistic context.

Colonial painting; imitation; invention.

Um retrato não muito fiel do artista do período humanista, período que compreende os séculos XV ao XVIII aproximadamente, se delineou entre o grande público de arte ao longo do século XX – certamente tal desenho apoiou-se na própria História da Arte e em alguns testemunhos de época isolados de um sistema global de arte. O reconhecimento de grandes mestres como Leonardo, Rafael, Michelangelo e tantos outros, gerou nesse público de arte, um certo desdém pelas reproduções "fiéis" das obras e uma crença no jargão de que o artista copia por falta de talento ou, para usar um termo moderno, por falta de "criatividade". Nesse processo, noções artísticas humanistas perderam seus significados originais, sendo confundidas com noções modernas, daí engenho confundiu-se com criatividade e novidade, com originalidade. Criatividade e originalidade, categorias modernas de julgamento da arte e do artista, fundaram as expectativas do grande público em relação aos artistas, alheio ao anacronismo de seus critérios que desconsideravam espaço e tempo. Logo, a noção predominante de que cópia exclui invenção dificultou e ainda dificulta conhecer o artista colonial.

Neste ponto o senso comum encontra-se com a História da Arte. Pautadas em definições modernistas de artista, as estratégias de abordagem (e mesmo de defesa) da arte do período colonial pelas primeiras gerações de pesquisadores, grosso modo, orientaram-se na busca de autores e consequente apresentação ao grande público de nomes de grande envergadura artística. Entretanto, quanto mais documentos de época eram encontrados, mais se descortinava uma situação no mínimo ambígua em que algumas peças não se encaixavam. Tomemos o caso do pintor mineiro Manoel da Costa Ataíde e da importante pesquisa de Hannah Levy.

Não me parece exagerado afirmar que o famoso artigo de Hannah Levy *Modelos Europeus na Pintura Colonial*,

publicado na Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1944, seja talvez um dos artigos mais citados entre a vasta literatura que dispomos sobre arte colonial brasileira. A descoberta de Hannah Levy, bíblias ilustradas nas quais a autora identificou uma série de gravuras reproduzidas pelos pintores coloniais em suas pinturas, continua suscitando a reflexão e, logo, a revisão de alguns conceitos referentes à arte colonial. A meu ver, tal revisão recai inevitavelmente sobre a definição de artista colonial.

Hannah levy, ao identificar que Ataíde "*observara fielmente o modelo*" para realizar pintura representando a vida de Abraão localizada na capela-mor da igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto, reconheceu-lhe "superioridade artística" argumentando que "*somente artistas nacionais de real talento conseguiriam transformar os modelos copiados, mesmo quando medíocres, em algo de pessoal e em obras que tivessem unidade de estilo.*"[1] Entretanto, em momento algum a autora indicou soluções formais na pintura de Ataíde que realmente garantissem a referida superioridade em relação à gravura-modelo. Ao contrário, afirmações sobre a pouquíssima diferença entre a pintura e o modelo são recorrentes ainda que seguidas de defesas das suas qualidades artísticas: *Ataíde não introduz senão modificações insignificantes na composição dos grupos que ele aproveita. E nem por isso suas pinturas deixam de aparecer como composições artisticamente completas. Esta cisrcunstância de resto é menos um índice da capacidade artística do Ataíde do que um sinal do pouco valor das estampas*, (...).[2]

Como explicar o fato inequívoco de que um dos maiores pintores coloniais, ao realizar obra para um dos mais significativos templos mineiros, teria meramente copiado as gravuras de uma bíblia sem emprestar-lhe seu gênio? Apesar da tentativa de fundo de salvaguardar Manuel da Costa Ataíde da acusação de "artista menor", a descoberta de Levy confirmou um procedimento muito freqüente na colônia entre os pintores: o da cópia fiel de gravuras vindas da Europa. Tal fato sugeria duas possibilidades para o enfrentamento do problema: ou reconhecia-se que os artistas coloniais eram todos medíocres pois carentes de "criatividade" ou recusava-se a chave criatividade/originalidade para a análise da arte colonial. Resultado: nem um e nem outro. Estes eram posicionamentos por demais rigorosos para uma geração que se esforçava em encontrar "heróis" e valorizar um passado artístico nacional tão desconhecido! A descoberta de Levy, apesar de muito estimada, permaneceu como constatação tendo que esperar alguns anos para ser alvo de um debate teórico mais aprofundado. Daí que, passados 64 anos, tal artigo mantém-se central nos debates sobre arte colonial brasileira.

Se partirmos do princípio de que Hannah Levy assim como todos aqueles estudiosos da arte colonial brasileira de sua geração, operavam com noções de artista gênio e originalidade, noções pós-iluministas como bem chamou atenção João Adolfo Hansen,[3] e portanto noções posteriores ao período em tais obras foram produzidas, de saída se apresenta a impossibilidade de serem aplicadas ao universo artístico colonial brasileiro. Se no embate com tais pinturas, descartarmos a exigência de originalidade romântica e

a substituírmos pela compreensão de que novidade na tradição artística humanista não implica em algo jamais visto, diferentemente da concepção romântica, a semelhança com o modelo, a princípio, não denotará mediocridade artística. Originalidade e novidade são noções distintas devendo ser consideradas em suas perspectivas teóricas para que sejam eficazes na apreciação da relação modelo e pintura colonial, imitação/cópia versus invenção.

O Romantismo, como se sabe, questionou paulatinamente o modelo de representação do período acadêmico, garantido pela doutrina da imitação, deslocando o modelo de representação artística do mundo exterior para a interioridade do artista, que passou a intuir, especular sobre a natureza. Pela chave da imaginação, a *rainha do verdadeiro*[4], a natureza foi experimentada, deixando de ser um modelo universal para, como ambiente da existência humana, tornar- se *um estímulo que cada um reage de modo diferente*.[5] Ao transferir a modelo da representação artística para o Eu subjetivo do artista, ampliou-se significativamente o domínio do Eu no processo de produção da obra de arte. Decorrente de tal ampliação, temos a emersão vigorosa da figura do "gênio inspirado", central na poética romântica. O *ingenium* (talento inato do artista) foi libertado das amarras das preceptivas artísticas pela faculdade suprema da imaginação. Da noção humanista do *ingenium*, regulado por uma série a regras bem definidas (regras derivadas de preceptivas da poesia), passou-se ao gênio livre para criar. Baudelaire não acusava a natureza de ser feia, preferindo os monstros produzidos pela fantasia? Atacava-se a doutrina da *imitatio* como impedimento ao exercício da imaginação. Ora, no período anterior, durante a formulação de uma doutrina originalmente humanista da arte, o princípio da imitação (da natureza e dos antigos) foi uma espécie de mola mestra. Era ele que preservava a arte dos delírios da imaginação, enfim, dos perigos da subjetividade, mas de modo algum inibia a imaginação e a novidade na arte.

É importante frisar que a noção de *inventio* humanista não é incompatível com a noção de *imitatio*, como haveria de supor o homem moderno. Na verdade, tal equação resolvia-se na noção de emulação. No processo de imitação de um modelo de autoridade, interferia a invenção que resultava em obra distinta sem, contudo, ocultar o modelo primeiro, ou seja, a novidade da obra era revelada pela obra imitada, ou melhor, emulada. Lembremos o elogio de Alberti logo no prólogo do seu *Da Pintura* a Brunbeleschi, Donatelo, Masaccio por terem superado a arte antiga, valorizando-lhes o engenho. Como a doutrina da *imitatio* prescrevia a imitação da natureza, que, por sua vez, era atravessada pela noção de imitação da arte antiga, a cópia da arte antiga não era de maneira alguma um procedimento reprovável, ao contrário. Certamente a invenção era apreciada, contudo, o exercício da imitação muitas vezes restringiu-se à cópia servil, como o vemos em pintores dito "menores", mas que nem por isso perderam a nomeação de pintores como ocorreria no século XX, quando não seria mais o fazer, o ofício, a determinar quem seria ou não artista, e sim categorias estéticas, assentadas sobre a exigência de originalidade, variáveis e instáveis.

Se, grosso modo, a imitação de modelos de autoridade resultava em obra distinta de seu modelo no período acadêmico como situar a cópia servil? Entendido que na emulação do modelo, a invenção e, portanto, o talento do artista manifestava-se, parece inevitável afirmar que Ataíde era um pintor sem talento, pois incapaz de inventar. Tenhamos cautela! O sistema artístico ibérico distinguia dois tipos de pintor: o que inventava e o que copiava. É o que nos ensina o pintor e teórico espanhol Francisco Pacheco.[6] Embora o pintor inventor fosse louvado, o copista não era desconsiderado. Tal distinção também aparece no texto do livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas de 1794 onde a pintura é, obviamente, entendida como imitação mas a "*imitação é de duas sortes: (...) cópia (ou) (...) original.*"[7] Entendo que é possível afirmar que na colônia lusitana predominava o pintor que copiava, o que não equivale a afirmar que a colônia ignorasse a invenção.

Vejamos, consultando o único tratado de pintura publicado em Portugal na época (a primeira edição data de 1615 e a segunda impressão de 1767), o *Arte da Pintura* de Philipe Nunes, encontramos a definição de pintura como " *representação da forma de alguma coisa através de linhas e traços*". Considerando a importância do tratado *Da Pintura* de Leona Batista Alberti para a formulação de um padrão de representação pictórica assentado sobre proposições humanistas, que ultrapassou os limites de uma Itália humanista, pois assimilado em todo continente europeu chegando à colônia lusitana, tomemos como parâmetro de comparação sua definição de pintura. Alberti escreveu: "*a pintura resulta da circunscrição, composição e recepção de luz*."[8] Sobreposta à definição de Nunes, falta a esta última uma importante parte na definição de Alberti: a composição.

Passemos, então, a ponderar a relação, talvez nebulosa, da pintura colonial com a técnica da composição pictórica. Composição em pintura, a grande novidade de Alberti, era uma técnica pictórica (de origem literária) que possibilitava à pintura narrar uma história. Era na composição das superfícies, dos membros e, sobretudo, dos corpos que o pintor, dotado de engenho, mostrava ao público suas grandes invenções. Temas retirados da Antiguidade e da Bíblia, vistos como autoridade para a arte, eram imitados e emulados pelos pintores inventores. Assim, conferia-se novidade a um tema já conhecido. Na colônia, o modelo de autoridade da arte eram as obras dos grandes pintores europeus, especialmente os italianos, reproduzidas pelas gravuras. Ao imitá-los, o pintor colonial, grosso modo, como confirma a pesquisa de Hannah Levy, não operava nenhuma modificação substantiva no que concerne à composição da obra que pudesse ser entendida como emulação, limitava-se a copiá-la, realizando pequenas alterações, assim entendo, para atender às exigências de decoro. Como não "compunha" a pintura, excluía de suas atribuições a composição e, portanto, a invenção. A ausência do exercício sistemático de "compor" a história a ser pintada, não implica, porém, afirmar que a colônia desconhecesse o princípio da invenção. Certamente, tal princípio não era ignorado pelos filhos cultos da terra. Essa seria uma conclusão precipitada e temerária. Entretanto, a referida ausência nos sugere que, no processo de produção da pintura, a invenção não fosse

algo desejado nem pelos pintores, nem pelo "grande público" da arte. Não podemos perder de vista o quanto a invenção dos artista era temida pelos teóricos da imagem da Contra-reforma, devido ao risco inerente de levar o inculto ao erro. O pintor não tinha autoridade para inovar, competência dos teólogos e representantes da Igreja. Nesse sentido, o cardeal Paleotti, cuja ativa participação nas sessões do Concílio de Trento é por demais conhecida, argumentava: *Quanto às pinturas sagradas, dever-se-à estabelecer as que o Concílio de Trento recomenda expressamente* [...]*, sua matéria deve ser tal que* ***não sofra nem alteração nem inovação*** *por parte daqueles que não têm autoridade legítima.*[9] Somente *os teólogos e mestres na doutrina sagrada* detinham a autoridade legítima para inovar.

Reprovava-se a invenção, na verdade, temia-se a "*fantasia engenhosa dos pintores"* para evitar qualquer possibilidade de erro na compreensão da doutrina católica.[10] Ora, no caso colonial, dominado como era pelo espírito tridentino, para o pintor seria falta mais grave distanciar-se da verdade bíblica do que ser acusado de falta de engenho e com isso falta de invenção. É importante lembrar a presença do Tribunal do Santo Ofício, sendo mais seguro seguir a autoridade das gravuras, que já haviam passado pela censura e que funcionavam como espécie de projeto a ser discutido com os que encomendavam a obra. Sintomaticamente, Filipe Nunes, o religioso que escreveu sobre pintura e autor do tratado de maior alcance entre os artesãos não se ocupou da invenção.

Por outro lado, em Portugal, apesar do bom copista ser aclamado, críticas não deixaram de serem dirigidas ao pintor que só copiava. Foi o caso, por exemplo, de André Gonçalves conhecido em vida como grande copista. Em 1755, Miguel Tibério Pedagache explicava o conhecimento de André Gonçalves dos grandes mestres da pintura pela sua coleção de estampas: "*O Senhor André Gonçalves* [...] *ama sua arte, tem bom gosto, e hum conhecimento perfeito dos grandes pintores, a qual adquirio na vasta collecção, que tem das melhores estampas, e copias dos mestres mais insignes.*"[11] Cyrillo Volkmar Machado também fez referência à coleção de estampas de Gonçalves:

> *André Gonçalves: Este pintor teve hum talento mtº raro,* [...] *Copiou no seu principio bastantes quadros Flamengos da colleção do Marq.z de Alorna com q' adquiriu hum colorido bello e engraçado: o q junto com as liçoens de seu mestre D. Julio Cesar, e com hua boa collecção de estampas de Moratti, q' encaminharão a hum estilo brando e mtº agradavel, e foi motivo p.º q' elle mudasse totalmente o estilo da Eschola Prtugueza* [...].[12]

Em 1810, Joaquim Machado de Castro admirava-se de como André Gonçalves soubera "*aproveitar-se das estampas*".[13] Ainda em 1815, José da Cunha Taborda lamentava a pouca invenção de André Gonçalves, afirmando ser sua pintura "*excellentes copias de varias estampas dos melhores originaes, de que tinha uma vasta collecção*."[14] Apesar de pouco engenho, Taborda não deixa de lhe reconhecer e enaltecer o vasto conhecimento

dos pintores famosos. Em 1821, Almeida Garrett afirmava ser a cópia o maior mérito de André Gonçalves: "*seu merecimento principal é o de copista*."[15] Tais testemunhos confirmam o valor da invenção e o reconhecimento do pintor copista no mundo lusitano.

Enquanto princípio teórico da pintura, a invenção não era ignorada pelo universo artístico lusitano (Francisco de Holanda também louvou o engenho do artista), mas enquanto prática efetiva, guardava uma enorme distância do debate teórico. Talvez a mesma distância que separava os artesãos coloniais dos artistas liberais italianos. É sintomática a ausência, se não maciça, predominante de pintores inventores na colônia e mesmo na metrópole. Como mostrou Hannah Levy, diante do modelo, ao invés de emulá-lo, Ataíde copiou "fielmente". A aparente falta de pintores "diretores" (denominação dada aos inventores pela Irmandade de São Lucas) no contexto luso-colonial explica-se, em parte, pelo estatuto mecânico da arte vigente tanto na colônia, quanto na metrópole em plena virada do século XVIII para o XIX. Ora, a lenta transformação do estatuto da pintura em favor de seu reconhecimento liberal na Itália desenvolveu-se de "dentro para fora", ou seja, foi fruto do movimento dos artistas. Surgiu no interior do trabalho artístico (desde Giotto), surpreendendo o mundo (lembremos da admiração de Alberti ao chegar a Florença) e com isso, reivindicando, natural e gradualmente, o reconhecimento de sua inteligência. Mesmo o caso da França, cujo percurso rumo à liberalização da pintura foi inverso, constituindo-se por determinação real, a mudança de estatuto da arte só ocorreu graças ao exemplo fornecido pela arte humanista italiana. Nesse processo de reconhecimento intelectual da pintura, a invenção do pintor despontou como elemento propulsor. O tema do estatuto mecânico da arte colonial já é bem conhecido pelos pesquisadores da arte colonial brasileira. Não foi minha intenção aqui recusa-lo ou confirma-lo, apenas trazer uma pequena contribuição, chamando a atenção para a importância da reflexão sobre as noções de cópia, imitação e invenção no nosso universo artístico colonial.

---

[1] Levy (1944) p.24
[2] Ibidem
[3] HANSEN (1997)
[4] Charles Baudelaire, *Salão de 1859*. In: LICHTENSTEIN (2004) p. 118
[5] ARGAN (1993) p. 12
[6] PACHECO (2001)
[7] Apud.: SANTOS (2002) p. 71
[8] ALBERTI (1992) p.102
[9] Gabriele Paleotti, *Discurso sobre imagens,* 1582. In: LICHTENSTEIN (2004) p. 8
[10] Ibidem p. 79
[11] Miguel Tibério Pedagache, "Carta aos socios do Journal estrangeiro de Pariz", 1755. Apud.: MACHADO (1995) p. 35
[12] Cyrillo Wolkmar Machado, Catalogo dos Pintores Portuguezes mais conhecidos. Apud.: Ibidem p. 38
[13] Joaquim Machado de Castro "*Descripção Analytica ..".* 1810. Apud.: Ibidem p. 40
[14] José da Cunha Taborda, "*Regras de Pintura",*1815. Apud.: Ibidem p. 40
[15] Almeida Garrett, *Ensaio sobre a Historia da Pintura*, 1821. Apud.: Ibidem p. 41

O Romantismo e a invenção do Aleijadinho

Sônia Maria Fonseca

Mestre em História da Arte e da Cultura (UNICAMP)
Doutoranda (UNICAMP)

Esta comunicação trata da gênese do mito do Aleijadinho e do fenômeno historiográfico que ele se constitui a partir da publicação da biografia escrita por Rodrigo José Ferreira Bretas, intitulada *Traços biográficos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa, distincto escultor mineiro, mais conhecido pelo apellido de – Aleijadinho*, publicada em 1858, nos fascículos nos. 169 e 170 do Correio Official de Minas. Além de render uma copiosa bibliografia tais relatos foram tomados como fonte histórica fidedigna e alçados à condição de documento-monumento seguindo os ditames da tradição positivista do século XIX. Inicialmente comparamos aquela edição de Minas com o manuscrito oferecido pelo autor ao IHGB, naquele mesmo ano de 1858. Embora não houvesse muitas diferenças na escrita, tampouco eram substanciais, sendo restritas mais ao estilo. Constatamos que a elaboração do texto atendia os propósitos do IHGB, sobretudo de Manoel Araújo Porto Alegre de criar estudos regionais, visando quem sabe reunir a totalidade desses trabalhos num conjunto de fontes para a história da arte brasileira. Vale lembrar que a história e, notadamente, a crítica de arte se fundam no Brasil sob os auspícios do romantismo e tem no IHGB o seu pólo aglutinador. Havia ainda como ser apontadas relações entre o texto e obras de autores românticos, particularmente Victor Hugo. A partir desses vários indícios e premissas iniciais tratamos de analisar o texto biográfico sob vários aspectos e, uma vez, constatada a sua autenticidade, nos ocupamos com a veracidade do conteúdo expresso. O biógrafo ao coletar depoimentos da tradição oral, criou um personagem histórico e literário com uma aura mítica.

Aleijadinho emerge das palavras de Bretas, como uma disforme criatura, algo semelhante a uma figura monstruosa, quasimodesca, porém dotada de talento e compaixão com aqueles de seu convívio íntimo. Furtava-se à vista das pessoas trabalhando às ocultas (como o sineiro de *Notre Dame*), deslocando-se em Vila Rica nos períodos noturnos (Quasímodo é acusado de caminhar sobre telhados à noite). A figura quasimodesca descrita por Bretas, surge como uma criação de sentido mais literário do que uma descrição verossímil das condições meramente físicas de Aleijadinho. Grotesco e sublime, primitivo e popular, gótico e barroco, transgressor e canônico, dócil e irascível, genial e demoníaco, sombrio e iluminado. Trágico pela doença e afortunado pelo talento. Não pode haver "entidade mais ideal" no espírito romântico do que aquela portadora de contradições e dicotomias. Aleijadinho é o ideal grotesco (como Quasímodo). A recepção da biografia produziu uma fortuna crítica em que o biografado aparece como artista-demiurgo que, na sua dimensão humana e divina, criou "carrancas" porque era grotesco, moldou "caricaturas" porque era primitivo, esculpiu imagens expressivas e "expressionistas" porque era barroco. O acolhimento incondicional dessa biografia, ainda, permanece à prova do tempo, da crítica e da historiografia da arte. Como narrativa romântica a biografia de Bretas foi o texto fundador do mito do Aleijadinho.

Biografia; Romantismo; Aleijadinho.

This paper is about the genesis of Aleijadinho's myth and the historiography phenomenon that he has become due to

the publication of a biography written by Rodrigo José Ferreira, entitled Traços biográficos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa, distincto escultor mineiro, mais conhecido pelo apellido de – Aleijadinho, published in 1858, in the 169 and 170 fascicles of the Correio Official de Minas. Besides providing a profuse biography, such reports were taken as trustworthy historical source and launched to the condition of monument-document following the precept of the positivism tradition in the 19th century. We initially compared that edition of the Correio Official de Minas to the manuscript offered by the author to the IHGB, in that same year of 1858. Although there were not much differences concerning the written part, neither were they essential, being more restrained to the style adopted. It was possible to assert that the text preparation met the IHGB purposes, above all those from Manoel Araújo Porto Alegre which was to create regional studies, aiming those who know how to reunite the totality of these works in a set of sources for the history of Brazilian art. It is worth mentioning that art history and, notably, art criticism emerges in Brazil under the patronage of Romanticism and has the IHGB as its bidding point. There were still the possibility of pointing out the relations among the text and the works of romanticism authors, particularly Victor Hugo. Having these numerous evidences and initial premises, we treat the biographical analysis under many aspects and, once, proved its authenticity, we worry with the veracity of the expressed content. The biographer upon observing testimonials of oral tradition, created a historical and literary character with a mythical aura.

Aleijadinho arises from Bretas words, as a deformed creature, something similar to a monstrous figure, a Quasimodo, although endowed with talent and compassion from those of his close contact. He could steal himself from people's view preferring the night as his working hours (much alike the bell-ringer from Notre Dame), wandering around Vila Rica during the night (Quasimodo is accused of walking on the roofs during the night). The Quasimodo's figure described by Bretas is born as a creation in a more literary sense than a lifelike description of the merely physical conditions of Aleijadinho: grotesque, sublime, primitive, popular, gothic, baroque, transgressor, canonic, sweet and irascible, genial, demoniac, dark and enlightened, tragic for his illness and lucky for his gifts. There cannot be "more ideal entity" in the romanticism spirit than the one owner of such contradictions and dichotomy. Aleijadinho is the ideal grotesque (like Quasimodo was). The acceptance of the biography produced a critical fortune in which the subject of the biography is shown as a demiurge artist who, in his human and divine dimension, created "gargoyles" because he was grotesque, molded caricatures, because he was primitive, sculpted expressive and "expressionist" images because he was baroque. The unconditional reception of this biography still remains time, critics and art historiography proof. As a romanticism narrative, Bretas biography was the founding text for Aleijadinho's myth.

Biography; Romanticism; Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa)

Contexto romântico

Desde a sua publicação nos fascículos nos. 169 e 170 do *Correio Official de Minas* em 1858, no auge do romantismo no Brasil, que a biografia escrita por Rodrigo José Ferreira Bretas sobre Antonio Francisco Lisboa- o Aleijadinho -, intitulada *Traços biográficos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa, distincto escultor mineiro, mais conhecido pelo apellido de - Aleijadinho*, tornou-se um texto fundamental para os estudiosos que se debruçaram sobre a obra do artista mineiro. Mais do que isso, ela própria passou a ser considerada fonte documental fidedigna, foi alçada à condição de documento-monumento seguindo os ditames da tradição positivista do século XIX.

Embora tenha sido publicada quarenta e quatro anos após a morte do biografado, contou com depoimentos e testemunhos de contemporâneos do escultor e com a consulta a documentos que se perderam em arquivos que, naquela época, deveriam estar intactos.

O que motivou Bretas a consultar os arquivos e a conseqüente localização do códice, se apresenta menos pelo pendor voluntário e mais por uma circunstância de o Presidente da Província de Minas Gerais, Herculano Ferreira Penna, responder a uma solicitação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. No ofício de agosto de 1856, assinado pelo 1º. Secretário do Instituto, "se solicitava ao governo da Província a remessa de documentos e informações referentes à História do Brasil". As palavras do Presidente respondendo ao ofício nos esclarecem sobremaneira o contexto e os fatos históricos imediatamente anteriores (cerca de dois anos) ao surgimento do texto de Bretas, como se pode depreender da citação abaixo:

> Ilmo. Sr.
> Em resposta ao officio de V. S. de 9 de Agosto p.p. tenho a honra de participar-lhe que acabo de incumbir a uma comissão composta dos cidadãos Luiz Maria da Silva Pinto, doutor Francisco Galdino da Costa Cabral e Rodrigo José Ferreira Bretas, residentes nesta Capital, a tarefa de colligir, para serem presentes ao Instituto Histórico e Geografico Brasileiro, os documentos relativos á Historia do Brasil e informações de que trata o mesmo officio, esperando do zelo e illustração dos nomeados o satisfactorio desempenho d'este interessante trabalho.
> Aproveito a opportunidade para renovar a V. S. os protestos de minha particular consideração e estima.
> Deos Guarde a V. S.
> Herculano Ferreira Penna.[1]

Esta comissão de notáveis era composta, além de Bretas - então deputado provincial à 11ª. legislatura, pelo Vice-Diretor da Instrução Pública da Província de Minas Gerais e Diretor do Liceu Mineiro e pelo professor de Matemáticas também do Liceu, respectivamente Luiz da Silva Pinto e Francisco Galdino da Costa Cabral.

A sessão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que motivou a criação dessa comissão foi realizada no dia 11 de julho de 1856, onde foi encaminhada a seguinte proposta:

> Proposta enviada à Mesa da sessão, assinada pelos srs. drs. Pereira Pinto, Paula Meneses, Caetano Filgueiras e Conego Pinto de Campos":
> Propomos que o instituto dirigindo-se aos presidentes das províncias do Imperio, e de commum accordo com elles, encarregue a quaisquer pessoas

> habilitadas das mesmas províncias a tarefa de colligir todas as tradições, e documentos relativos a historia do Brasil, e que se encontram ou nos archivos publicos, ou nos conventos, ou em poder de particulares, devendo em referencia a estes (sendo individuos de idade avançada) aceitar mesmo as informações vocaes de factos ocorridos em áreas passadas".
> Depois de algumas observações dos srs. presidente, Porto-Alegre e Dr. Pereira Pinto, é a proposta approvada.[2]

Ora, se cotejarmos o teor dos enunciados da biografia escrita por Bretas com as especificações do Instituto encontra-se tantos pontos de correspondência, que não seria demais afirmar que a cartilha foi bem seguida. Tal como as normas ditadas pelo Instituto, como

> colligir todas as tradições, e documentos relativos a historia do Brasil, não importando a procedência dos documentos, quer seja de arquivos públicos, conventos ou extraídos das mãos de particulares, "devendo em referencia a estes (...) aceitar mesmo as informações vocaes de factos ocorridos em áreas passadas (grifo nosso).

A orientação do Instituto na coleta de reminiscências casuais através da evidência oral deve ser entendida como circunstância ou meio de obter as informações e não de método, haja vista que a história naqueles tempos era escrita por ilustrados e diletantes de um modo geral, sem vislumbrar um sentido de paridade entre o documento escrito e o documento oral. Bretas atendeu à sugestão do Instituto e teve a sua fonte oral mais importante na parteira Joana Lopes ou Joanna Francisca d'Araujo Correia (como consta do manuscrito depositado no IHGB), nora de Antônio Francisco Lisboa.

A questão da consulta às fontes para a elaboração do texto biográfico final é um ponto importante a ser examinado. Muito dos enunciados indicam, por seu grau de especificidade, que foram recolhidos das tradições orais e os documentos consultados, não foram mais localizados. Expressões como "embora alguém", "pretendem alguns", "e outros", "consta que", "de quem se conta", "certa mulher (...) disse que", "conta-se que" aparecem para selar esse pacto com a oralidade.

Ao contrário de Bretas que afirma que Aleijadinho cortava os poucos dedos - os polegares e indicadores- que lhe restaram nas mãos, e do Vereador de Mariana que alude que o escultor tinha "um corpo enfermo que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar", o cronista alemão refere-se somente às "mãos paralíticas". O viajante francês August Saint-Hilaire, que esteve em Minas em 1818, sete anos depois de Eschwege corrobora o depoimento deste quando enuncia que "ele (Aleijadinho) perdeu o uso das extremidades".Ora, esse tipo de informação é, sem sombra de dúvida, obtida através de fontes orais, porque em nenhuma fonte escrita depreende-se esse conteúdo.

Se, porventura, constasse das ambições intelectuais de Bretas produzir um trabalho dessa natureza, antes mesmo de ser escolhido para fazê-lo, ele encontrou nesse momento a circunstância favorável, até porque o faria sob os auspícios do governo provincial, atendendo ao pedido do Instituto, cujos membros respondiam por parte significativa da historiografia produzida no Brasil naqueles tempos. Se o papel que o Instituto Histórico chamava a si, por um lado, era o de "(...) produzir uma reflexão sistemática sobre os problemas da nação e do Estado emergentes. Reflexão que está na base da consciência e do papel que as elites reservam para si, com o objetivo de dar forma a um projeto de civilização"[3], por outro lado, propunha aos sócios e colaboradores, em suma, uma história que tinha como tônica dominante inventariar personagens e fatos relevantes. A construção da história assume um sentido de resgate da história memorialista que "tem como fim o exemplo, no sentido clássico da história *magistrae vitae,* resguardando episódios emblemáticos do passado e fornecendo os modelos de força e virtude para as novas gerações. Daí a importância reservada na *Revista Trimestral do Instituto* às biografias de personalidades históricas, publicadas em uma seção permanente com o título de 'Biografia dos Brasileiros Distintos por Letras, Armas, Virtudes etc'".[4]

A consulta a um texto normativo do Instituto como a *Lembrança de que devem procurar nas provincias os socios do Instituto Historico Brazileiro, para remetterem á sociedade central do Rio de Janeiro,* revela a exata medida do contorno que Bretas buscou dar ao seu texto, como pode se ler das seguintes orientações na *Parte Historica*:

> 1º. Noticias biographicas impressas, ou manuscriptas dos Brazileiros distinctos por suas lettras, virtudes, armas, serviços relevantes, ou por qualquer outra qualidade notavel, desde o descobrimento do Brazil até hoje, com explicação de seus nomes, naturalidade, tempo em que viveram, e motivos de sua celebridade.
> 2º. Cópias authenticas de documentos interessantissimos á nossa historia, assim antiga como moderna; e extractos de noticias extrahidas das secretarias, archivos e cartorios, tanto civis, como eclesiasticos.[5]

Em outubro de 1858, oferece o manuscrito de seu estudo biográfico sobre o Aleijadinho, ao IHGB atendendo ao pedido do secretário Manoel Araújo Porto Alegre segundo consta da carta que J. M. Augusto de Menezes, então diretor do *Correio Official de Minas* enviada a este.

> A biografia de Bretas respondia, num certo sentido, às aspirações de Manoel Araújo Porto Alegre de se criar estudos regionais, visando quem sabe somar a totalidade desses trabalhos num conjunto de fontes para a história da arte brasileira. A história e, notadamente, a crítica de arte se funda no Brasil sob os auspícios do romantismo e tem no Instituto Histórico o seu pólo aglutinador.

Se pensarmos no significado das biografias - um gênero apropriado pelo romantismo ao colocar na ordem do dia a individuação, o indivíduo é posto em destaque num contexto de uma coletividade e cultura - , no estatuto das artes e na criação do *status* do artista pelo romantismo, compreendemos o contexto histórico e antevemos a razão do aparecimento desses estudos que visavam particularizar o nosso ambiente artístico e conferir a ele uma valoração com matizes próprios.

Tomando como base o ano de 1836 para o surgimento do romantismo no Brasil, e levando em consideração o momento áureo do indianismo ente 1840 e 1860, podemos situar as biografias de Mestre Valentim escrita por Araújo Porto Alegre, em 1856, e a Aleijadinho por Bretas dois anos depois, no auge do período romântico. As biografias de Aleijadinho e Mestre Valentim foram significativas para a emergência do nacionalismo romântico. Elas tinham de peculiar o fato de ambos os biografados serem mulatos (filhos de portugueses e de crioulas), cuja formação artística foi forjada mais no espontaneísmo e na sensibilidade do que no rigor de parâmetros de um ensino regular das artes.

Texto biográfico

Há no relato publicado por Bretas[6], como já foi abordado anteriormente, a transcrição de um longo trecho escrito pelo 2º. Vereador de Mariana, o que coloca um primeiro problema que é a questão da citação de um texto dentro de outro.

Considerá-lo como uma construção de Bretas, parecerá à maioria dos investigadores hipótese absurda, mas é o próprio conteúdo que nos aponta na direção de sua duvidosa procedência. Os comentários e as informações constantes na peça documental a descontextualizam e põem em dúvida a sua produção nas décadas de oitenta e noventa do século XVIII. Para tanto, o signatário teria que ser profundo conhecedor da arte européia (conhecimento de causa e não somente por meio de livros), sobretudo a portuguesa, homem versado sobremaneira em letras e artes em geral, para produzir julgamentos estéticos do nível dos que são apresentados ali, o que justificaria as comparações e as referências à arte européia, tão presentes no documento copilado na biografia, transcrito parcialmente, há que ressaltar, por motivo não apontado por Bretas.

Bretas inicia seu texto com a assertiva de que Aleijadinho teria nascido a 29 de agosto de 1730, contudo essa informação nunca pôde ser de fato comprovada, pois a sua certidão de batismo nunca foi localizada e seu assento de óbito traz registrado o ano de 1738, como o da data de nascimento. Seguem-se dados físicos, fornecidos provavelmente pela nora do artista - a parteira Joanna Francisca d'Araujo Correia ou Joanna Lopes, que ainda era viva quando o texto foi publicado pela primeira vez.

Antonio Francisco era
pardo escuro, tinha voz forte, a falla arrebatada, e o gênio agastado: a esta-

> tura era baixa, o corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos, e esta volumosa, o cabello preto e annellado, o da barba cerrado e basto, a testa larga, o nariz regular, e algum tanto pont'agudo, os beiços grossos, as orelhas grandes, e o pescoço curto.

Com o advento da doença Aleijadinho

> perdeo todos os dedos dos pés, do que resultou não poder andar senão de joelhos: os das mãos atrophiarão-se e curvarão, e mesmo chegarão a cahir, restando-lhe somente, e ainda assim quasi sem movimento, os pollegares e os indices. As fortissimas dores que de continuo soffria nos dedos, e acrimonia do seu humor cholerico o levarão por vezes ao excesso de cortal-os elle proprio, servindo-se do formão, com que trabalhava! As palpebras inflamarão-se, e permanecendo n'este estado, offerecião à vista sua parte interior: perdeo quasi todos os dentes, e a boca entortou-se como succede frequentemente ao estuporado, o queixo e labio inferiores abaterão-se um pouco: assim o olhar do infeliz adquirio certa expressão sinistra e de ferocidade, que chegava mesmo a assustar a quem quer que o encarasse inopinadamente. Esta circunstância e a tortura da boca o tornavão de um aspecto asqueroso e medonho.

A narrativa de dimensão trágica é a do surgimento de uma natureza física disforme que lentamente produz o cadáver. Estamos diante de uma descrição física que o assemelha à galeria de personagens trágicos, de aparência abominável e trato irascível, de autores românticos como Victor Hugo. Jean Valjean, dos *Miseráveis*, é o paradigma da natureza humana que muda o seu curso e transforma-se tão completamente que já não é mais reconhecível. Os Thénardiers, do mesmo romance, "eram dessas naturezas anãs que, se algum fogo sombrio as aquece, facilmente se tornam monstruosas". Quasímodo, de *Notre Dame de Paris*, a par de sua imagem horrenda, que causa repugnância, alterna momentos de estupores e candura com outros extremados de brutalidade.

Aleijadinho emerge nas palavras de Bretas, como uma disforme criatura, algo semelhante à uma figura monstruosa, quasimodesca[7], porém dotada de talento e compaixão com aqueles de seu convívio íntimo. Furtava-se à vista das pessoas trabalhando às ocultas (como o sineiro de *Notre Dame)* e deslocando-se em Vila Rica nos períodos noturnos (Quasimodo é acusado de caminhar sobre telhados durante a noite). A figura quasimodesca descrita por Bretas, surge como uma criação de sentido mais literário do que uma descrição verossímil das condições meramente físicas do biografado. Aleijadinho e Quasímodo representam ideais grotescos. Aleijadinho é grotesco e sublime, dócil e irascível. "A poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários", defendia Victor Hugo.

> [...] Tudo na criação não é humanamente *belo*, o feio existe ao lado do belo,

> o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta do criador; se cabe ao homem retificar Deus: se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andará melhor, quando lhe for retirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto.[8]

Seres incompletos, como o Aleijadinho, são "seres intermediários", "horrrendas figuras", "trejeitadoras silhuetas do homem", verdadeiras "paródias da humanidade", pois "o belo tem somente um tipo; o feio tem mil".

"O grotesco é um tempo de parada, um tempo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e excitada".[9] Num drama como o do Aleijadinho, o grotesco e o sublime se fundem. O grotesco é uma categoria aplicada tanto a comédia quanto ao drama. Do nascimento contido na antiguidade com a comédia evolui até a idade moderna com a exacerbação no gênero do drama. "O grotesco, uma das supremas belezas do drama. Não é somente uma conveniência sua; é freqüentemente uma necessidade".[10]

O fascínio pelo que jaz, pela beleza em decomposição, pelo estado de tormento e agonia, é uma recorrência nos textos românticos. Aparência e essência fazem parte de um uno, completam-se na tragédia-comédia humana. "O belo horrível, o belo triste", deferência do temperamento romântico, na composição de personagens, associam horror e beleza como facetas divinas. Dor e prazer se comprazem, fundem-se. "Para os românticos, a beleza recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la: coisas horrendas; é beleza tanto mais apreciada quanto mais triste e dolente. Que encanto! Que sofrimento!"[11]

À descrição do físico decrépito seguem-se comentários sobre a reação irada do artista diante daqueles a quem causava espanto e comentários depreciativos. Conta-nos Bretas que tendo Aleijadinho adquirido um "preto buçal [sic]" de nome Januario, este teria atentado contra a própria vida por se negar a servir a um senhor de aparência tão horrenda. Fato que parece de contornos fantasiosos, mas que é perfeitamente adequado ao propósito de construção de uma narrativa em que o personagem principal é marcado pela tragédia.

> A consciencia que tinha Antonio Francisco da desagradavel impressão que causava a sua physionomia, o tornava intolerante, e mesmo iroso para com os que lhe parecia observarem-no de proposito; entretanto era elle alegre e jovial entre as pessôas de sua intimidade. Sua prevenção contra todos era tal que ainda com as maneiras agradaveis de tracta-lo e com os próprios louvores tributados a sua pericia de artista, elle se molestava, julgando ironicas e expressivas de mofa e escarneo, todas as palavras que n'este sentido lhe erão

> dirigidas. N'estas circunstancias costumava á trabalhar ás ocultas debaixo de uma tolda, ainda mesmo que houvesse de fazel-o dentro dos Templos.

Pelo exposto, podemos nos aperceber do provável ou improvável desse relato biográfico, tanto quanto foi possível constatar que ele atendia, ao menos em parte, às inclinações românticas do autor. O que há de literatura e história nesse texto, o que ele contém de verdades parciais (aceitas incontestavelmente pelos estudiosos) e de ficção (sob este aspecto jamais havia sido examinado!), desvendá-lo, enfim, foi o primeiro desafio metodológico a ser enfrentado nesse estudo. A recepção deste texto produziu uma fortuna crítica em que o biografado aparece como artista-demiurgo que, na sua dimensão humana e divina, criou "carrancas" porque era grotesco, moldou "caricaturas" porque era primitivo, esculpiu imagens expressivas e "expressionistas" porque era barroco. O acolhimento incondicional dessa biografia, ainda, permanece à prova do tempo, da crítica e da historiografia da arte. A incipiente crítica de arte mais afeita à contemporaneidade buscou timidamente compreendê-lo, a historiografia da arte e as práticas colecionistas o consagraram. O mito é uma narrativa, um discurso que sobrevive à passagem do tempo. Na vertente histórica é um registro, um relato de episódios do passado que tem a pretensão de ser verdadeiro. Aleijadinho é um mito. Como narrativa romântica a biografia de Bretas foi o texto fundador do mito do Aleijadinho.

---

[1] *Correio Official de Minas*, Ano I, n.3, de 15 de Janeiro de 1857. Citado por Cássio Lanari, op. cit., p.59. Lanari esclarece que este ofício, dentre outros, foi lido na sessão de 22 de maio de 1857 do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

[2] Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo 19, V. 19.1856, citado por Cássio Lanari, op. Cit., p.154.

* Grifo nosso.

[3] Guilherme Simões Gomes Junior, *Palavra Peregrina: O barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. (Ensaios de Cultura, 16). P.35.

[4] Id. Ibid., p. 36.

[5] Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil. Tomo I, 1908, 3.ed., p.109.

[6] Para análise da biografia, consideramos o manuscrito do IHGB, segundo o próprio autor, mais completo do que aquele que foi publicado no Correio Official de Minas.

[7] Araújo Porto Alegre comentando o texto de Bretas no *Relatório* de 1858 (p.473) do IHGB observava que era "(...) Antonio Francisco Lisboa, homem digno de passar á posteridade pela sua perícia, pela originalidade do seu caracter e pelas suas formas e physionomia quasimodescas". Grifo nosso.

A edição do *Correio Paulistano* de 29 de agosto de 1940 trouxe matéria, sem indicação de autor, com os seguintes dizeres: *Aleijadinho, misto de Quasimodo, Beethoven e Miguel Ângelo*. No alto da cópia do jornal, reproduzida de original do Arquivo Noronha Santos/DID/IPHAN, observa-se a seguinte dedicatória manuscrita: "Ao Ex [ilegível] Capanema / P H Pires / (forneci todos os dados para este trabalho)". As iniciais e sobrenome "P H Pires" levam a crer que seja o Padre Heliodoro Pires, um dos estudiosos do Aleijadinho.

[8] Victor Hugo, *Do Grotesco e do Sublime*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1988, p.25. Grifo nosso.

[9] Id.ibid. p.31.

[10] Id.ibid. p.45.

[11] Mário Praz, *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. P. 45.

O "Barroco" Insustentável:
Os limites da crítica e da história da arte de Mário de Andrade

Luiz Armando Bagolin

Docente IEB/USP

A crítica de Mário de Andrade sobre o Aleijadinho, embora pertinente quanto aos pressupostos estéticos do modernismo brasileiro, ignora as doutrinas de pensamento assim como os procedimentos técnicos que se sedimentam no *corpus* artístico assim nomeado. Desse modo, as hipóteses que lança em defesa da genialidade e originalidade do suposto escultor mineiro dizem respeito muito mais ao seu próprio contexto histórico, sendo a-crítico quanto à análise das ruínas artísticas dos séculos XVII e XVIII, no Brasil.

"Barroco"; genialidade; retórica.

The Mario de Andrade's criticism about Aleijadinho, although pertinent to Brazillian Modernism aesthetic assumptions, ignore the doctrines of both thnking and technical procedures that emerge from so called artistic corpus. Thus, the hypothesis used to defend the virtuosity and originality og the presumed sculptor from Minas Gerais is more related to his historical context, being a-critic with regard to the artistic ruins from XVII and XVIIIcenturies in Brazil.

"Baroque"; virtuosity; rhetoric.

"Mas abrasileirando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura, por outro lado, mestiço, ele vagava no mundo. Ele reinventava o mundo. O Aleijadinho lembra tudo! Evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quase francês por vezes, muito germânico quase sempre, espanhol no realismo místico. Uma enorme irregularidade vagamunda, que seria diletante mesmo, se não fosse a força de convicção impressa nas suas obras imortais. É um mestiço, mais que um nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! aconteceu no Brasil. E só é o Aleijadinho na riqueza itinerante das suas idiossincrasias. E nisto em principal é que ele profetizava americanamente o Brasil..."

Mário de Andrade concluiu assim o seu breve ensaio sobre o Aleijadinho escrito em 1928, mesmo ano da primeira edição de Macunaíma, ensaio, no entanto, que somente seria publicado em 1935 com o título "Aleijadinho e sua posição nacional". Neste estão presentes algumas das idéias mais importantes do autor acerca do desenvolvimento endógeno da melhor arte aqui produzida, particularmente possível graças às descontinuidades quanto aos interesses políticos e econômicos estrangeiros sobre o Brasil, ou melhor, sobre a "entidade nacional brasileira". Sobretudo, ali se encontram três hipóteses em torno das quais tecerei algumas objeções, e que é o propósito desta comunicação. Em primeiro lugar, Mário propõe uma relação entre a desaceleração econômica da Colônia, após o fim do ciclo do ouro nas Minas Gerais, e as expressões, "raras", "específicas", de "colonialismo" em que muito contribuiu a "normalização do mestiço", isto é, a socialização do mulato. Para

Mário, a partir da segunda metade do século XVIII, a crescente "expansividade antimarítima" de Minas, o falso fulgor da Bahia e o fastígio burocrático e centralizador do Rio de Janeiro, onde se enfeitam os salões depois da festa há muito ter acabado (entenda-se, o poder e prestígio da Metrópole terem diminuído drasticamente), faz surgir o cenário adequado assim como as condições para a proliferação e circulação dos mulatos, forros, "muito irregulares no físico e na psicologia", índices de "mestiçagem" mais do que de raça, e, portanto, afeitos à "solidão étnica", outrora, produtora de extremos: pois, "uns [são] burríssimos e primários, outros vivazes, e tantos até com inteligência fecunda e criadora". Em segundo lugar, Mário lança-nos como hipótese esta idéia, neokantiana, por certo, de que "o Aleijadinho", tenha sido um gênio "esquecido" de sua própria gente, fruto do isolamento em que Vila Rica recaíra, alimentando-se apenas de uma tradição de fausto e opulência que demarcara um passado não muito remoto, assim como da pequenez da alma e consciência de lugar e da falta de identidade, própria da vida colonial, sufocada por uma religiosidade superlativa. Para Mário, era natural que naquele momento, como propõe, "brotasse uma alma com pouca prática da vida, cheia de arroubos assustados, (...) exacerbado pela comoção, longe do natural, dramático, expressionista, mais deformador que os próprios símbolos". Com estas palavras, Mário defende a genialidade do Aleijadinho contra a pecha de "primitivo" que lhe fora (ou poderia ter sido) imputado por alguma crítica estrangeira, porquanto seja natural nos gênios, incluindo os europeus, a superioridade da alma que faz sobrepujar os erros, ou o "dilúvio de feiúras e defeitos, em que eles não puseram reparo (...)." É curioso observar, a este respeito, que embora a crítica de Mário de Andrade estabeleça um critério positivo para a obra atribuída ao Aleijadinho, o seu juízo não está adequadamente ajustado, no entanto, para entender algumas das disjunções e deformidades que ocorrem naquela obra estatuária, entendendo-as, de outro modo, como "feiúras" e "defeitos". Mas discutiremos isto mais adiante. Em terceiro lugar, Mário formula uma hipótese sobre a invenção de um "barroco" brasileiro, especificamente nas soluções encontradas para as igrejas de São Francisco de Assis, em Ouro Preto e São João Del Rei, que, por sua vez, se afastam também das "soluções barrocas luso-coloniais". Contrariando os comentários feitos por Saint-Hilaire sobre a ausência de majestade, portanto, de sublime, nas igrejas mineiras, Mário de Andrade, opõe-lhe o sublime da paisagem em que aquelas igrejas, afeitas ao *ethos* brasileiro, foram "feitas para querer bem ou pra acarinhar". Não respondem assim a um sublime grandioso, como na arquitetura européia, mas despojam-se de muitos artifícios e da superfluidade, para conservar uma "clareza" ou "claridade", típica da "Renascença", segundo o autor. Dessas três hipóteses, as duas primeiras delimitam o campo nocional do autor em torno de categorias que foram objeto da história das mentalidades, de início do século XX, do determinismo assim como da crítica neokantiana aplicada às artes visuais. A terceira, além de tudo isso, encontra os seus limites na historiografia da arte do final do XIX, particularmente nas teorias idealistas alemãs e correlatas, assim como na correspondência entre história da arte e história das nações. Comecemos pela terceira hipótese.

Não é difícil reconhecer que o termo "barroco" (que preferimos grafar assim, entre aspas) encontrado neste ensaio de Mário de Andrade pode ser reportado à teoria wolffliniana. Trata-se do "barroco histórico" de Heinrich Wolfflin que ao analisar as ruínas artísticas do século XVI e XVII, no livro *Renascimento e Barroco*, de 1888, aplica-lhes dedutivamente características morfológicas distintas, dispostas em cinco pares opostos referentes a "clássico" e "barroco". Assim, segundo Wolfflin, o "barroco" é "pictórico", caracterizando-se pela "visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes em um todo e clareza relativa". O "clássico" opera, de acordo ainda com as premissas de Johan Joaquim Winckelmann em *Reflexões*, um desenho claro, nítido, que ordena a composição e controla as paixões ou a sua expressão. Não admitindo a coexistência assim como a sedimentação de preceitos e tópicas retóricas, assim como da multiplicidade de procedimentos de execução genericamente atribuídos a gregos, alexandrinos, latinos, bizantinos, escolásticos, neo-escolásticos, etc., Wolfflin, descarta os usos decorosos, embora às vezes, intencionalmente inconvenientes, de que lançaram mão, muitas vezes, artistas como Michelangelo, Caravaggio, Poussin, Bernini e outros. Aplicada à economia, política, cultura, mentalidade, etc., a categoria "barroco" passa a classificar as sociedades européias do século XVII, assim como as suas colônias, assim, particularmente, as sociedades ibéricas contra-reformistas. Sem correspondência alguma com as posições, conceitos ou obras que fundamentam os usos institucionais das artes desse tempo, sem crítica documental das mesmas ou de seus resíduos, a hipótese wolffliniana acaba por entificar o conceito "barroco", apropriando-se dele para examinar diferentes obras, de diferentes artistas em situações diversas.

Para Mário de Andrade, as igrejas acima mencionadas, as São Francisco de Assis, de Ouro Preto e São João Del Rei, "são barrocas", sem dúvida, quanto ao estilo, embora quanto ao "sentimento" sejam "renascentes". Isto implica que apesar de assimilar como categoria a oposição wolffliniana, Mário de Andrade relativiza a sua aplicação ao contexto das referidas obras, pendendo para a sobriedade tipificada no "clássico" a produção de Aleijadinho como arquiteto. Por isso, ressalta em algum momento do texto _ "O Aleijadinho soube ser arquiteto de engenharia (...) escapou genialmente da luxuosidade, da superafectação" (...). Aparentemente, para contestar a censura feita por Saint-Hilaire à falta de majestade das igrejas seiscentistas e setecentistas de Minas, Mário retoma um dos motes da arquitetura moderna, propondo em nível discursivo, a defesa da beleza que emana da própria estrutura arquitetônica, limpa e funcional, dispensando o ornamento. Para Mário, a arquitetura do Aleijadinho resolve de modo "mais equilibrado e gracioso" as empresas do arquiteto português Pedro Gomes Chaves, a quem se atribui o plano de N.S. do Pilar de Ouro Preto, cuidada de se construir por Antônio Francisco Pombal, suposto tio de Aleijadinho. Mário não descarta, no entanto, completamente, os comentários de Saint-Hilaire (*Il n'en est pas ainsi dês églises brésiliennes*; *elles sont mieux éclairées que lês nôtres*), pois refere como sendo a "claridade" obtida naquelas igrejas planejadas por Aleijadinho, o aspecto que as direciona, no todo, para o "sentimento renascente". A inversão aqui parece clara: ao admitir que talvez o historiador francês possa

estar certo, pelas razões erradas, Mário postula o "barroco brasileiro" do Aleijadinho como algo afeito ao "clássico", também wolffliniano, estendendo as suas características morfológicas (linear, unidade, plano, forma fechada, clareza) à atividade do artista como santeiro e escultor, particularmente no início de sua carreira. Mais interessado em entender ou propor a psicologia do artista do que em analisá-lo à luz de categorias históricas ou mesmo em seguir a historiografia européia reinante (o que seria para Mário inadmissível em vista de seu posicionamento crítico), o autor condiciona o amadurecimento artístico gradativo do Aleijadinho à "genialidade", já mencionada, que o fez saber realizar adequadamente, e com grandes economias, num período de célere decadência político-econômica nas Minas Gerais e no Brasil. A psicologização do artista, assim como a divisão de sua obra em duas grandes fases bem demarcadas, a primeira, sã, caracterizada pela "deformação de caráter plástico", a segunda, dominada pela doença, produzida sob um forte "caráter expressivo", passa a desempenhar, então o papel de hipótese proeminente no texto de Mário, deslocando assim o ponto de vista historiográfico e subordinando-o à figura singular e complexa do Aleijadinho. Supostamente, o "barroco brasileiro" não poderia, assim, ser generalizado ou compreender toda a produção brasileira do XVIII e início do XIX. Ele pertence exclusivamente a Aleijadinho, modificando-se em virtude de suas idiossincrasias assim como dos episódios trágicos envolvendo a sua biografia. Neste sentido, Mário propõe: "(...) o aparecimento da doença divide em duas fases nítidas a obra do Aleijadinho. A fase sã de Ouro preto e São João Del Rei se caracteriza pela serenidade equilibrada e pela clareza magistral. Na fase de Congonhas, do enfermo, desaparece aquele sentimento renascente da fase sã, surge um sentimento muito mais gótico e expressionista". O "barroco" de que Mário de Andrade investe a *persona* Aleijadinho é desse modo composto de "clássico", na primeira fase (a fase sã), e de "gótico" e "expressionismo" na segunda (na fase da doença), alterando significativamente a tese wolffliniana, além de outras, porquanto a crítica marioandradiana é eclética, recolhendo argumentos de autores tão díspares, e discordantes entre si, quanto Kant e Hegel, este último assimilado especialmente através da obra de Benedetto Croce. Posteriormente, o discurso que talvez mais se aproxime da hipótese de Mário de Andrade seja a do filósofo espanhol franquista Eugenio D'Ors. Em *Lo Barroco*, publicado em 1944, D'Ors defende a tese das "constantes históricas" que lhe permite desistoricizar as categorias "clássico" e "barroco", contrapondo-as como movimento, coletivo ou individual, não importa, alternando "duas concepções opostas de vida". O "barroco", neste caso, assemelha-se ao "grito desesperado", oposto à via do "equilíbrio e da razão", denotativo do "clássico", pois é "musica e paixão", assinatura de maravilhosa caligrafia feita com sangue selando o pacto de Fausto (por extensão, de todo artista) com o diabo.

Coincidem, além disso, os dois autores, na estreita relação entre idealismo (ou na utilização de pressupostos idealistas) e nacionalismo, pois em Mário é explícita a posição em torno da construção de um "estilo brasileiro", ou de uma arte brasileira genuína.

Para as figuras dos *Passos*, Mário constrói outra hipótese; supostamente as deformações

naquelas figuras se dão em virtude de uma sanha expressionista causada pela doença: "_ *(...)* com a doença, o sofredor insofrido, vira expressionista, duma violência tão exasperada que não raro se torna caricatural". O autor as acha deploráveis, horríveis, não disfarçando a sua predileção, embora de forma não explícita, pela produção que atribui à primeira fase. Seja como for, as descontinuidades em sua obra, em que pese a desistoricização, como supramencionado, perpassa quase toda a história da arte, segundo Mário: "(...) Bizantino às vezes, como no leão de Congonhas, frequentemente gótico, renascente às vezes, frequentemente expressionista à alemã, evocando Cranach, Baldung, Klaus Sluter; e mais raro realista, dum realismo mais espanhol que português." Esta pretensa universalidade só pode ser expressa sob o signo da genialidade, interdita a muitos, mas emergente num mulato, na periferia do mundo, com o qual emerge também a solução brasileira à margem da metrópole. _ "É um verdadeiro aborto luminoso, como abortos luminosos foram, a valorização da borracha e do café, e por muitas partes a industrialização de São Paulo", escreve Mário, sugerindo, além da raridade, a factualidade da *persona* Aleijadinho. Caso retomemos o comentário de Bretas sobre o Aleijadinho (*Traços Biográficos Relativos ao Finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho, 1858*) entenderemos porque Mário de Andrade se apresentou contra as invectivas de Feu de Carvalho dirigidas àquele opúsculo. Segundo Bretas, "nas esculturas do Aleijadinho observa-se sempre mais ou menos bem sucedida, a intenção de um verdadeiro artista, cuja tendência é para a expressão de um sentimento ou de uma idéia, alvo comum de todas as artes, Faltou-lhe, como já se disse, o preceito da arte, mas sobrou-lhe a inspiração do gênio e do espírito religioso". A base de sua operação crítica é a mesma, como podemos cotejar, que a de Bretas, tendo o "barroco" como pano de fundo, ou o contínuo associado a este termo, que desdobrado do "clássico", e, ao mesmo tempo, em descontinuidade em relação a este, revela o sujeito transcendental kantiano ou o espírito absoluto hegeliano, ou simultaneamente ambos, como nos discursos citados. Impensadas como artes que respondem ao sujeito psicologizado, romântico, do século XIX, as produções do século XVII reditam e emulam, por meio da neo-escolástica, as doutrinas retóricas e poéticas antigas, em especial, o Livro III da Retórica aristotélica. O nome Aleijadinho, antes de confirmar a origem de uma obra como individualidade psicológica, classifica uma produção artística operando dentro de um regime de signos, de gêneros retóricos, poéticos e plásticos, de decoros e verossímeis diferenciais, e, muitas vezes, de efeitos contrastivos. A representação sempre é uma mediação, entre a percepção dos objetos e as espécies ou fantasmas produzidos na mente do artista, o juízo silogístico que os analisa e a Causa Divina que o ilumina. Não se trata, portanto, de exprimir, na obra da *persona* Aleijadinho, anseios, talantes, muito menos, dor, mas de teatralizar os efeitos de duplo percurso, descendente, da Causa Primeira à lama da matéria, e ascendente, dos fantasmas sensíveis à Causa Final. As muitas e várias posições de mãos, pés, dedos, braços e pernas, cabeças, bocas, olhos, etc. estavam pré-codificados, pois compartilhados pelos destinatários os quais esperavam a produção dos afetos por intermédio destes artifícios. Isto explicaria as muitas distorções presentes na obra do Aleijadinho, espinhas em s, braços arquejan-

do, troncos atarracados e retorcidos, etc.. Mesmo os excessos, ou o "*dilúvio de feiúras*", de que faz menção Mário de Andrade, em algumas figuras (narizes enormes, queixos bipartidos, olhos que rasgam lateralmente as faces) não são excessos, mas dispositivos de uma operação decorosa. O mesmo tipo de objeção pode também ser feito à primeira das três hipóteses aqui apresentadas. Para Mário, expressões singulares da vida colonial (entenda-as como desvios das normas da Metrópole) só se tornaram possíveis entre nós graças, como propõe, "à normalização do mestiço". Parece-me, contudo, que esta tese deve muito ao livro do amigo e mecenas, o historiador Paulo Prado em *Retrato do Brasil*, publicado também em 1928. Para Prado, as condições sociais no Brasil colonial foram determinadas negativamente pelas misturas dos povos que para cá vieram ou aqui estiveram: _ "No amálgama de todas essas cores e caracteres se instituía na evolução da raça o reino da mestiçagem", afirma o autor. E, se por um lado, para o autor, a desigualdade entre os diversos componentes raciais do povo brasileiro tenha sido motivada por questões sociais e não raciais, por outro, vê a necessidade de se levantar a suspeição (já superada felizmente) de a população "mestiça", brasileira, ser frágil fisicamente (embora tenha produzido exemplos notáveis de "inteligência, cultura e valor moral") devido à intensa prática de cruzamentos raciais e sub-raciais. Em seu texto sobre o Aleijadinho, Mário, opta por seguir um caminho semelhante na apresentação do mestiço como algo indefinido racialmente e, portanto, culturalmente. A certa altura, chega a propor: _ "Porque carece lembrar principalmente essa verdade étnica: os mulatos eram então uns desraçados. (...) E o Aleijadinho é mais outro mulato". Aparentemente, é devido a esta indefinição dos mulatos que se dá a possibilidade, conforme as condições particulares do tipo de contrato social que os ligavam à vida colonial, de surgimento de tipos notáveis como o Aleijadinho.

Paulo Prado possui uma opinião semelhante em *Retrato do Brasil*. Em meio à cobiça de seus metropolitanos pelas riquezas coloniais, vivendo numa corte decadente e indolente, Portugal pode legar ao Brasil, em formação, como uma espécie de cadinho, em que misturavam várias etnias e culturas, a sua língua assim como "as peculiaridades raciais da civilização portuguesa". É justamente neste cenário depauperado e desorganizado que pode surgir uma figura rara como o Aleijadinho. Mário não se demora em demonstrar que a suposta "normalização do mestiço" se dá entre negros ou mulatos forros. Por isso, existem à margem, por isso existem no limbo, como que _"dotados de uma liberdade muito vazia". No início da década de 20, os modernos parecem ter enfrentado um mal-estar parecido. Ironicamente, tiveram que dar combate, num cenário completamente oposto (com progresso econômico, proletariado e industrialização nascente) ao travamento de nossa consciência.

A lúdica sinuosidade das sombras que permeia a forma desdobrada: uma reflexão sobre o sentido das *dobras* no Barroco

Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos

Doutora em Artes pela ECA/USP e Mestre em História pela FHDSS/UNESP. Docente de Estética e História da Arte dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e Artes; Docente Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Educação - Mestrado, do Centro Universitário Moura Lacerda - Ribeirão Preto (SP).

Este artigo tem o propósito de refletir sobre o sentido das *dobras*, sob perspectiva de Leibniz, ponderando sobre a estética e as representações culturais da imagem cristalizadas pela História da Arte.

Barroco; Dobras; Imagem.

This article has the purpose of reflecting on the sense of the folds, under Leibniz's perspective, to reflecting on the aesthetics and the cultural representation of the image crystalized by the History of Art.

Baroque; Folds; Image.

A contemporaneidade da obra arte escapa ao tempo e ao espaço, pois a sua vitalidade reside no seu caráter e não na sua idade. É atemporal, porque o nosso limite (e dele faz parte o inconsciente religioso) não tem idade, porque a própria morte ultrapassa esse limite. Só assim, podemos compreender a perenidade das imagens sacras, ou daquelas que eternizam as figuras de poder, uma vez que em essência, elas são causa e emoção.

É também neste sentido, que o homem Barroco entendeu o mundo – como representação – orientado pela força de um imaginário, que em paradoxo às certezas e definições da linearidade clássica, aventura-se num mundo difuso e pictórico, que enfatiza a aparência, apresentando-se, artisticamente, como um cenário de representação.

Nos seus vários níveis de interpretação da realidade encontramos o viés de uma totalidade que se apresenta por ser construída, para que possamos avançar além dos aspectos materiais, culturais, psicológicos e sociais, para enfim, a nossa identidade.

Através da imagem formamos o nosso repertório de informações, um mundo permeado por símbolos, emblemas e alegorias, que trazem consigo registros, portanto, uma mensagem a ser decifrada por nós observadores – seus leitores.

Para Bourdieu, discursos que não são apenas signos para serem compreendidos são *também signos de riqueza a serem avaliados, apreciados e signos de autoridade a serem acreditados e obedecidos (1996:53).* O poder

atuante da imagem reforça o poder das narrativas existentes no tempo da história. Que ela tenha um poder atenuante ou de êxtase, mágico ou excêntrico; seja ela fixa, animada, colorida ou em preto e branco; em tecido, madeira ou pedra, fato é que ela provoca em nós, observadores, uma reação que nos faz agir e reagir e muitas vezes, refletir.

Não só em relação à História da Arte, porém mais precisamente em nível de representação da imagem na sua mais ampla acepção, "coisas" que representam outras "coisas", somos levados a entender/conceber através de uma outra leitura, este poder localizado, que certamente se modifica com o tempo. O olhar não é o mesmo, dilui-se no inconsciente coletivo de acordo com a época em que está inscrita a representação da imagem, seja ela pessoal ou metafórica. E aqui ela não se encerra, porque não é finita, mas é um meio quando operacionaliza de forma consciente ou inconsciente esse fascínio que na verdade, não reside nela, mas, no olhar de quem a vê.

A imagem possui um poder simbólico que cria vínculos entre pessoas e grupos sociais, fortalecendo a memória histórica e criando identidade, o que desta forma explica o sentimento coletivo e a necessidade de sua preservação, do contrário, seriam meros documentos que o tempo se incumbiria de fazer perder o seu valor.

Questão desafiadora e, muitas vezes ambígua na sua abordagem, a imagem permeia o estudo da História por meio da arte, da religião, da sociedade, e suas demais tangências naturais, como a psicologia e a semiótica, porque não nos é possível reunir uma quantidade de formas expressivas de uma determinada época sem a devida compreensão de seu papel e da sua representação, no momento em que a sua interseção ideológica e artística, não passa de um cruzamento de via rápida.

Para o homem do Ocidente a imagem é o seu melhor produto. Ela cumpre com o papel de garantia, de sacralização de um personagem e seu tempo, enquanto media o inconsciente coletivo de uma comunidade com o cosmos, como sociedades que se interagem, a de pessoas visíveis que se contrapõem e/ou se completam, com as forças invisíveis.

Assim acontece também, no desenrolar da malha urbana pela qual, enredamos aqui um rápido percurso mental pelas ruas de Ouro Preto (MG), como exemplo desse descobrir-se contínuo da aparência, do *persona,* que ao flanar pela cidade protagoniza, a cena barroca. Morfologia irregular, ruas tortuosas com casarios contíguos, como diria Carlos Leite Brandão, *nada se revela na plenitude da luz, mas nas dobras das sombras*, estendendo a razão aos limites da fantasia.

A ordem Barroca é rebelde na sua natureza original; suas formas interrompidas, fragmentadas, profundas e infinitas, organizam-se na tensão desse universo. A Imaginária Barroca, como personagem dessa explosão da forma interior, extrapolou os limites da relação obra/autor, para atingir o seu clímax na composição da obra de arte.

Nas suas formas clássicas, a curva, a elipse, a instabilidade, a *dobra* (Deleuze, 2000), o *nó e o labirinto,* o *limite e o excesso* o *pormenor e o fragmento* (Calabrese, 1987), encontram-se num jogo lúdico onde a própria cena é feita de liberdade e excessos extasiados, que protagonizam a existência humana, na imaginária Barroca.

A vestimenta nos é oferecida como proposta de reflexão. Visível na pintura, seu vestuário próprio é largo, com ondas que se abrem (como nos tetos mineiros de Athayde). O constante esvoaçamento do tecido é o reflexo da busca da renovação do espírito humano, do homem em conflito, que se abre e expõe para teatro do mundo. No seu desdobrar-se, de que o tecido barroco é mestre, inebria o olhar de quem vê dando a perceber o envolvimento que ele traduz.

É essa "d*obra que vai ao infinito (...), a dobra em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra"* (Deleuze: 2000), que se abre através dos sentidos, que escorre pelos relevos da obra, que não se enquadra porque não tem medida; que extrapola os limites; que não se limita porque não é finita, porque o infinito é o seu limite. Nos meandros da alma Barroca se escondem as dobras da vida e da morte da imagem. È nela, que se ocultam os desejos e as interpretações do sentimento e da inspiração humana, refugiando na sinuosa instabilidade do ser as suas mais fortes emoções.

Não apenas na vestimenta, mas, as dobras parecem deixar de lado os seus suportes, seja ele o tecido, a pedra ou o papel, quando os seus limites (se é que existem!) transbordam para o exterior, deixando em nós, meros espectadores visuais, o eterno diálogo entre o ver e olhar. Infinito, tal como a espiral na sinuosidade do contorno que a madeira esculpida se retorce e faz, dá vida à matéria inerte, eleva-se rasgando o infinito do tempo e dos "mundos", que se redobra e desdobra. Este labirinto humano do ser, que o ornamento excessivo do Barroco preenche os vãos colorindo os volumes, e que o retorcer da imagem denota.

Dessa forma, entende Maffesoli (1996:190) *que a metáfora das dobras, da complicação, remete-nos a um primeiro conjunto sugerido pelo barroco: o do tempo que se imobiliza, do tempo que cria raízes, de um tempo que se e enrola sobre si mesmo.*

A plasticidade da imagem identifica-se, então, na sua liberdade. No que tangencia as dobras, enquanto pertinência da matéria, esta se torna a própria matéria de expressão. Esta "dobra de matéria ou textura", a maleabilidade que independe do suporte torna-se, necessariamente, a mesma do sentimento, que se depara com a instabilidade constante do movimento, e que é a própria instabilidade do ser.

A alma barroca surpreende o expectador deixando-o livre para a interpretação e *aestesia*, ao mesmo tempo em que preso às amarras das dobras. No seu redobrar-se a veste (re)encantada no tempo, flameja livremente, na afirmação das formas que voam.

Manuel Ataíde. Teto da Igreja de S.Francisco de Assis. Ouro Preto.



Bernini. Detalhe do Êxtase de Santa Teresa.



O tecido barroco de que é feita a plasticidade da imagem é o sentimento, a emoção, e não propriamente o material, portanto, a cenografia que envolve a vestimenta por si só cria o universo da luz e da sombra, no dinamismo das formas, no jogo da sedução, do ver e do entre ver, pois o reverso da peça não está necessariamente no seu contrário, e não o é neste caso. O reverso localiza-se no avesso da dobra que se esconde criando a sombra, mas, fazendo circular a emoção na sinuosidade da dobra, na instabilidade do sentimento visto que ele, por não poder ser linear porque é dinâmico, apresenta-se cheio de volúpia nos entremeios da razão

É assim também com o ornamento, que reforça na vestimenta o sentido cenográfico, a aparência, o figurino. Vestir a imagem é como figurar-se do outro que, na estatuaria sacra, significa configurar-se da plenitude, da piedade, da virtude ou do amor, e que denotado pelo traje o conteúdo da obra de arte, expõe. A linguagem escultorica, nesse sentido, necessita do complemento vestimentar, pois ele ornamenta a forma permitindo a ela figurar-se como pessoa - uma nova pele para (re)cobrir uma nova vida.

Percebemos dessa forma a importância da ilusão na imagem barroca, daquilo que a aparência (re)cria através da imagem. Os anjos desdobrados aos pés da virgem, com seu manto que se esvoaça e abre em dobras, é retórico, como é também a linguagem do estilo na arquitetura.

Neste momento, sacralizar o objeto imagético, incorporar as virtudes do modelo, configurar-se no texto cenográfico para tornar-se imagem desse "*vir-a-ser*" no mundo, torna-se a materialização da impressão de inquietude natural do estilo, reconstruindo a expressão de Wolfflin (1989), *como se o Barroco sempre tivesse tido medo de proferir a última palavra.*

Jóia brasileira: da ourivesaria barroca imperial à joalheria moderna de autor

Berta Antunes de Sousa

Mestranda do curso de Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense – UFF

O objetivo deste projeto é confrontar o devir das linguagens artísticas no campo arquitetônico e escultórico da joalheria luso-brasileira, e, principalmente, o processo evolutivo de seu estilo, do barroco ao novo *design* de jóia, ou joalheria de autor, chamando para ela a atenção, neste ano em que se celebra a chegada da grande incrementadora do uso da "jóia" – a Família Real Portuguesa.

Considerando a produção contemporânea como um mosaico em constante palimpsesto, lugar de convergência de outros textos, este trabalho busca mapear matrizes promovidas pela evolução estética da produção das jóias artesanais e do emprego dos diferentes metais e gemas em sua evolução durante os 200 anos de história da Arte Brasileira.

Alternando leituras com teóricos de apoio de um estudo comparativo, apontaremos as relações da evolução e da narrativa das distintas produções epocais, ao seu produto final, como complemento estético e narcisista do homem de todos os tempos. As jóias conquistaram seus próprios cenários, ou seja, se anteriormente sua "fabricação" obedecia a padrões imagéticos equivalentes aos disseminados por toda a Europa, e que compunha uma ambiência mais restrita e burguesa, na atualidade, por volta do final do século XX, ela estabelece rupturas em sua formação, e insere-se numa sociedade seduzida por outros apelos. Isso assegura a novidade e dá aos intelectuais e as teóricos (em todos os continentes) novas tarefas de apontamentos estéticos e sociais.

Já a geração 70 à geração 90, a narrativa estética e formal da joalheria brasileira, assumiria outros cenários estéticos, riscando uma trajetória que levou a ruptura de paradigmas. De maneira geral, o contexto desta ação está marcado por uma forte presença na dialética entre a forma e o conteúdo, e pode ser observada com muita precisão, na estrutura sólida e ordenada das obras existentes, emergindo delas, um novo olhar para o objeto artístico.

A arte da joalheria brasileira nutriu a vaidade e *glamour* da corte e as disseminou por todo o território nacional. Diante de novas técnicas visuais, transformou-se inspirada por elas, fez-se diversa em inúmeros aspectos e converteu novos costumes em tendências estéticas da moda contemporânea. Por isso, este estudo, pretende discutir tais mudanças e "contágios", atento ao que é específico em cada meio ou arte, assim como ao que lhe acrescenta requinte estético ao lhe oferecer uma nova leitura de expressão.

A leitura vai, portanto, acompanhar essa tendência, apresentando preocupações como: traços de intertextualidades teóricas, resgate histórico através de registros e peças musealizadas em instituições públicas e/ou perpetuadas através de dinastias familiares, como objeto de cunho econômico poético e cultural. Assim, sem pretender dar um caracterização exaustiva dos traços desta leitura semiológica específica, procuraremos compreender a estética da joalheria e intertextualizar as linguagens arquitetônicas e escultóricas dos adornos, analisando o trabalho de um joalheiro moderno: Caio Mourão (1933-2005), que se fez precursor, com grande desembaraço, na utilização e aglutinação das diferentes matérias-primas, constituindo um

novo acervo, extremamente intertextual e dando início ao Futuro, que hoje é presente, da "Jóia de Arte Brasileira".

Estética; jóia artesanal; Caio Mourão (1933-2005).

The objective of this project is to confront the changes of the artistic languages in the architectonic and sculptural field of the Portuguese-Brazilian jewelry, and, mainly, the evolutive process of its style, from the baroque one to the new design of jewel, or jewelry of author, calling for it the attention, in this year which is celebrated the arrival of the great developer of the use of the "jewel" - the Portuguese Royal Family.

Considering the contemporary production as a mosaic in constant palimpsest, place of convergence of other texts, this work searches to map the first matrixes promoted by the aesthetic evolution of the artisan jewels production and the use of the different metals and gems in their evolution during the 200 years of the Brazilian Art history.

Alternating readings with theoreticians of support of a comparative study, we will point the relations of the evolution and the narrative of the distinct period of productions, to their final product, as an aesthetic and narcissist complement of the man of all the times. The jewels had conquered its own sceneries, it means, if previously their "manufacture" obeyed to standards of images equivalent to the spread ones for all the Europe, and that constituted a more restricted and bourgeois ambience, in the present time, at about of the end of century XX, it establishes ruptures in its formation, and inserts itself in a society seduced by other appeals. This assures the newness and gives to the intellectuals and the theoreticians (in all continents) new tasks of aesthetic and social notes.

From the generation 70 to the generation 90, the aesthetic and formal narrative of the Brazilian jewelry, would assume other aesthetic sceneries, striking off a trajectory that took to a rupture of paradigms. In a generalized manner, the context of this action is marked by one strong presence in the dialectic between the form and the content, and it can be observed with much precision, in the solid and commanded structure of the existing workmanships, emerging of them, a new look to the artistic object.

The art of the Brazilian jewelry nourished the vanity and the glamour of the court and spread them for all the domestic territory. Before the new visual techniques, it was changed inspired by them, became itself diverse in innumerable aspects and converted new customs into aesthetic trends of the fashion contemporary. For this, this study, intends to argue these changes and "contagions", attentive to what is specific in each way or art, as well as what adds to it an aesthetic refinement by offering it a new reading of expression.

The reading goes, therefore, to follow this trend, presenting concerns as: traces of theoretical, historical redemption through registers and pieces of museums in public and/or perpetuated institutions through familiar dynasties, as object of poetical and cultural economic matrix. Thus, without intending to give an exhausting characterization of the traces of this specific semiological reading, we will look for to understand the aesthetic of the jewelry and the architectonic and sculptural languages of the adornments, analyzing the work of a modern jeweler: Caio Mourão (1933-2005), who became precursor, with great disembarrassment, in the use and agglutination of different raw materials, constituting a new patrimony extremely intertextual and giving beginning to the Future, that today it is present, of the "Jewel of Brazilian Art".

Aesthetic; artisan jewel; Caio Mourão (1933-2005).

"Aos mestres Caio Mourão e Latuf Isaias Mucci.
Um cravou-me nas jóias, o outro descobriu-me nelas".
Berta Antunes

Atualmente, toda tentativa no sentido de alcançar uma catalogação e uma definição sistemática das diversas artes, nas diferentes linguagens artísticas, não pode deixar de ser extremamente aleatória. Seu contínuo processo metamorfótico buscará sempre uma objetividade fenomenológica. Os estudos históricos das diferentes artes já são tão vastos, especializados e completos, até nos ramos mais sutis destas doutrinas, que parece inútil tentar acrescentar algo a estudos tão acabados e ramificados dentro do universo da História da Arte. Para tanto, destaco o parecer de Giulio Carlo Argan, onde diz: *"... existem obras de ourivesaria... que, artisticamente, valem mais do que obras medíocres de arquitetura, pintura ou escultura".*

Por isso, consideramos oportuno especificar e desenvolver, sobretudo, a temática do devir da joalheria artesanal brasileira no atual panorama histórico-social. As mudanças e transformações dos novos valores arquitetônicos e escultóricos da história da joalheria brasileira irá eclodir tardiamente na década dos anos 60, através do artista Caio Mourão (1933-2005); um artista influenciado pelos remanescentes pintores modernistas nacionais e internacionais dos certames culturais paulista, entre as décadas de 40 à 50. Ele absorvido pelas efervescentes propostas de mudanças culturais das diferentes expressões artísticas do País irá assumir uma posição ideológica que poderá ser explicada, também, no plano doutrinal, que de certo, influenciaria de maneira contundente e determinante na evolução e, na retórica de seu novo produto final para o gosto dos novos consumidores, operando em campo próprio, com conhecimento e metodologias próprias, desencadeando-se num novo marco na história de uma cultura de um jovem País.

Este panorama estará ainda compreendido nos períodos dos 200 anos de brasilidade, norteando o seu tratamento subjetivo, a sua perenidade e estabilidade de estilo discutível a despeito das subversões críticas, que se produziram na ordem do real histórico. As mutações em curso são tão profundas que o cruzamento das perspectivas e das temporalidades nos pareceu um bom argumento para restabelecer a tradição e a inovação nessa esfera paradoxal da herança patrimonial das grandes jóias tradicionais históricas, cercadas de opulência e de esplendores, como dizia Baudelaire: "O eterno é tirado do transitório". [1]

Ao analisarmos o desenvolvimento de um tratamento sistemático sobre a evolução da jóia como objeto de arte no atual panorama artístico-cultural, efetuamos algumas considerações necessárias em seu desenvolvimento no território das artes tradicionais, inserindo-a na órbita de uma nova estética e de uma nova filosofia em sua aceitabilidade na humanidade hodierna, que se esforça para colocá-la em evidência, desde as suas remanescentes origens e funções, até as obras desenvolvidas crescentemente nas instituições formais e informais do país. Este fenômeno sucede na joalheria brasileira de ma-

neira sutil, indireta, tácita, quase submissa, quando comparada a outras atividades afins, que tiveram um percurso semelhante no Brasil, como, por exemplo, as artes plásticas e a arquitetura que receberam maiores influências simultâneas de referências e modelos provenientes da Europa. [2]

Desde tempos imemoriais e com diferentes intenções, o homem sempre sentiu necessidade de adornar o seu corpo. Falar das origens da ornamentação é falar da própria origem do ser humano. A arte ornamental se desenvolveu nos primórdios dos povos egípcios e o estudo da história da ornamentação humana constitui um valioso instrumento para reconstruir a própria história do homem através dos seus costumes, das suas tradições e crenças, dos seus conhecimentos tecnológicos e dos seus gostos estéticos. "Os adornos ou ornamentos são sinais que comunicam instrumentos com uma função em si mesmos, possuindo determinado fim". [3]

A monarquia portuguesa transfere-se para o Brasil, na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1808, devido às fortes ameaças iminentes à política européia portuguesa; aqui se instala com toda a sua corte e vários artistas e artífices e, uma nova e rica classe social surge, atraindo mais tarde o trabalho dos ourives oriundos de Portugal, Espanha e África a serviço da monarquia proliferando o ofício na nova colônia àquela época, as jóias nacionais ainda mantinham as suas fontes de inspiração ancoradas nos estilos superados do Velho Mundo. Todo o quadro sócio-cultural continuava não somente inalterado, como sem perspectivas próximas de alterações, além, é claro, do abundante favorecimento da matéria-prima (metais e gemas) existente e utilizado para a confecção das jóias artesanais, germinado em todo o território brasileiro, "além das tradicionais esmeraldas colombianas, rubis e safiras orientais, pérolas e diamantes indianos ou indonésios, granadas, espinelas, raras ametistas, ágatas, jaspes, turquesas e lápis lazúli, entre outras" [4], resultando uma estagnação acentuada e as resistências aos aceites às mudanças e costumes no decorrer da metade do século XX, quando toda a produção joalheira européia já obedecia a estilos e gostos diferentes. "Toda sociedade mostra sempre, em algum lugar, as formalidades a que suas práticas obedecem." [5]

Tendo o Brasil permanecido como colônia portuguesa até o ano de 1822, é natural que as nossas jóias sejam, antes de tudo, um desdobramento das jóias imperiais portuguesas oriundas dos padrões reais europeus. As jóias da corte chegavam aqui com muito atraso e se infiltravam pela vastidão do território da colônia ainda com maior lentidão, também, porque não havia nenhum interesse particular em estimular a adoção apressada de novas formas e conceitos, em substituição às jóias barrocas existentes e já consagradas na nova sociedade colonizada.

A história da joalheria no complexo século XIX, inicia-se com as grandiosas jóias criadas para a corte do Imperador Napoleão I (1769-1821), e que serviram de padrão para toda a Europa: os conjuntos de jóias chamadas *parures* (Fig. 01), compostos de tiaras, brincos, gargantilhas ou colares, braceletes fantasticamente adornados com as gemas mais



conceituadas deste período. “Com isso, emergia o barroco englobando as ramificações do esforço artístico numa tendência sensualista, monumental-decorativa na acepção tradicional, e num estilo mais extravagante, bizarro, com fronteiras irremovíveis, um fenômeno completo e auto-suficiente, cujos elementos se encontram interligados e interdependentes”. [6]

Essa sobriedade repetitiva se manteve depois com as características práticas das sociedades iniciais brasileiras. O conjunto das jóias existentes, por sua vez, fornecia um retrato preciso da opulência das elites e das igrejas nos períodos imperiais e coloniais, sobretudo no Estado da Bahia, no auge da ourivesaria brasileira. Quanto mais gemas e contornos rebuscados, melhor, para que a burguesia cosmopolita não se apresentar na sociedade de maneira comum. Interessante observar que os seus mobiliários, portais e tetos ostentavam o mesmo vigor e opulência de seus adornos pessoais. E isso estendia-se às negras de ganho, mucamas e de servidão, iconificadas nas obras do pintor Debret (1768-1848). Os lustres e candelabros se assemelhavam aos broches, literalmente, as luzes eram substituídas pelo brilhantismo das gemas que tremeluziam frente aos próprios candeeiros, nos festejos

dos cenários noturnos. As jóias transbordavam nos colos e pescoços, punhos e braços, em todas as ocasiões; diademas, coroa e broches em épocas mais especiais e cerimoniosas. Segundo o gemólogo Rui Galopim de Carvalho; a produção de joalheria está forçosamente ligada aos materiais que utiliza e, no caso das pedrarias no eixo Portugal-Brasil, este período foi de grande profusão de novas soluções e cores, tanto nas pedras como na forma de as lapidar, engastar e misturar entre si, constituindo, como parece ser unânime entre os historiadores destas matérias, o mais rico período da joalheria neste contexto geográfico.

As jóias portuguesas produzidas no Brasil acompanhavam, portanto, a evolução arquitetônica e escultórica das metrópoles, e o processo estilístico e maciço da jóia de procedência européia depois do Renascimento; o novo gosto foi-se espraiando pelos demais países e penetrando no velho mundo gótico-ramântico, marcado pela cultura mosárabe de raízes profundas. O gótico tardiamente se combinara com as influências do Oriente, desenvolvendo com força e exuberâncias imprevistas. A França assimilava-se às lições de Roma, criando, por sua vez, seu estilo próprio, tornando-se assim o novo centro de irradiação, cuja influência na orientação do gosto das demais cortes européias foi-se dilatando juntamente com o poder de Luiz XIV, mantendo-se durante a regência e o reinado seguinte. A Inglaterra, que se mantivera um tanto reservada em períodos anteriores, surgiu dos bastidores e, com seu comércio, o liberalismo e o domínio dos mares, foi aos poucos ditando a moda e tomando confortavelmente conta do século XIX. Portugal não escapou à regra: soube manter ainda aqui algumas cópias servis, embora acompanhassem as peças miméticas tradicionais, mas às quais, faltava uma cultura própria, oscilando entre os regimes do estético, do cognitivo ou do reflexivo, recorrente em toda a Europa.

Com a emancipação do Brasil, as novas jóias eram produzidas pelos ourives brasileiros e negros, oriundos das aprendizagens nas oficinas de ourivesaria instaladas nos grandes centros do País. As mudanças aos apelos dos novos estilos na produção das jóias nacionais passaram a influenciar a nova burguesia e artistas brasileiros, que se preocupavam em mostrar em suas obras características especiais, representando temas como a flora e a fauna. A partir desse período, as jóias brasileiras, usadas pela mestiçagem de homens e mulheres, passaram a ser decoradas com coloridos que lembravam as cores escolhidas para a nova bandeira; era sinônimo de sofisticação e requinte a utilização dos motivos decorativos que faziam alusão aos novos símbolos do Império e às riquezas nacionais, emergindo uma nova expressão sutilmente, acrescentando o poder no sentido de um fortalecimento sobre a coletividade nacional.

É exatamente neste cenário que o *design* brasileiro se estabelece, tomando como referência principal a mimese dos modelos projetuais proveniente do exterior, que, agindo de forma acentuada, alia-se tenuamente aos valores autóctones nacionais. Com este dilema, o *design* brasileiro nasce, se alimenta e lentamente se renova, traçando, a partir do período da sua intuição, um verdadeiro percurso experimental que prossegue adiante em uma espécie de contínuo metabolismo e metamorfose correlata. [7]

Caio Mourão (1933-2005)



Na mudança do estilo da ourivesaria do barroco imperial brasileiro ao *designer* de jóias modernas, a partir do início da segunda metade do século XX, aponta-se a relação secular entre narrativas concretistas, imagéticas, filosófica e histórico-social, que será ainda mais acentuada pelas novas gerações de autores incentivados e dirigidos, através do experimentalismo do *designer* brasileiro Caio Mourão - o precursor da joalheria moderna brasileira (Fig. 02). A joalheria moderna, como referência diretamente insinuando na trama e textura literária, tornar-se-á mais contundente. A passagem da modernidade em termos de estilo e estética traz a hibridização de diferentes linguagens, portanto, também, de diferentes semioses, onde uma linguagem pode ser interpretada de outra forma. Na construção da joalheria moderna artesanal em seu produto final, a narrativa imagética e seu modo de combinar e materializar diferentes tipos de formas, texturas, e a inserção deste produto em diferentes tipos de linguagens, constituem a encarnação da modernidade.

A joalheria moderna torna-se a instância inspiradora para outros campos estéticos, e interfere diretamente na dimensão concretista da construção do conceito pós-moderno ao contemporâneo – em especial, resultante na recente exposição comemorativa do percurso histórico e bicentenário da migração da família real no Brasil, intitulada de "Jóias Reais – Joalheria Contemporânea Luso-Brasileira", abrigada em circuitos culturais no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e no Palácio da Ajuda em Lisboa.

Neste rastreamento, entre joalheria artesanal imperial e a leitura da joalheria contemporânea para os conceitos dos dias atuais, especialmente aprofundando-se nas transformações temporais e epocais, decorridas da inventividade do fenômeno artístico do artífice Caio Mourão, inicia-se, desde então, a tradição de uma cultura brasileira que se propõe como autóctone, mas que, na realidade, opera pela adição e "deformação" de outras culturas importadas, objetivando-se tipicamente nos estilos e formas contemporâneas, inserindo materiais menos nobres e enriquecidos, tais como: a prata, o cobre, a madeira, as sementes, o vidro e outros materiais desprezados e em desuso, ou sintéticos.

Caio Mourão possuía uma avidez e enfrentamento destemido do futuro, arraigado através de suas convivências nos ateliês dos principais artistas modernistas de São Paulo, tais como: Aldo Bonadei (1906-1974), Antônio Bandeira (1922-1967) e Di Cavalcanti (1897-1976), que intencionavam estabelecer rupturas quanto aos conceitos conservadores ainda existentes no passado da arte em nosso País. Portanto, Caio Mourão instaura novos e arrojados conceitos nas 'jóias brasileiras', reconhecidas e admiradas em toda parte do mundo, intencionado a inovar o mercado das jóias existentes, ora disseminadas através de seus discípulos e através das grandes e conceituadas empresas multinacionais do país, perpetuadas até os dias atuais, em larga escala. Anos mais tarde Caio fez-se pioneiro e o maior representante da joalheria moderna nacional, quebrando paradigmas em busca do novo e do diferente.

A diferença estabelecida entre uma jóia produzida pela ourivesaria existente nos séculos anteriores, desde as preciosidades barrocas imperiais e coloniais, musealizadas em distintas instituições nacionais e portuguesas e, as existentes no mercado generalizado e dominante, é que, as jóias de Caio Mourão possuíam funções bilaterais, que ultrapassavam o caráter de um simples adorno, para, também, assumirem uma função estética, mantendo suas convicções artísticas para agradar ao seu seleto consumidor.

As novas jóias artesanais conquistavam seus próprios cenários, ou seja, se anteriormente a jóia brasileira compunha uma ambiência restrita, aristocrática e burguesa, ela se inseria, na modernidade, numa sociedade seduzida pela nova tendência cultural contemporânea, aspirante de mudanças mais radicais. Isso assegurava a novidade e dava aos intelectuais novas tarefas de utilidade social, reconhecendo nestas experiências uma confirmação de suas intuições, a atuação extremada de uma situação fruitiva que pode realizar-se em diversos níveis com intensidade, organizando uma teia de efeitos comunicativos. [8] (Fig. 03)

Assim, minha pesquisa contribuirá para explicar a verdadeira tradição brasileira no universo artístico da joalheria nacional, e, também, a sua originalidade mestiça e adotiva: trabalhar sobre o já existente, sobre o predefinido, sobre o já construído, modificando-lhe os signos, a estética, a expressividade, até modificar o seu sentido a sua interpretação, exibindo leis próprias e vida pessoal. [9]

As jóias antigas do passado refletiram uma concepção do cosmo como hierarquia de

Jóia do caio



ordens claras e predeterminadas. Ou seja, a cultura brasileira é uma grande cultura simbiótica, que intervém sempre sobre o exposto, anexando sabores e novos sentidos àqueles já existentes. A literatura contemporânea cria um acervo como para jogos de montagem, extremamente intertextual, confrontando os paradigmas da recepção do objeto estético.

Atualmente, os consumidores tornaram-se mais informados e exigentes. Eles procuram não apenas aquilo de que precisam, mas, também, aquilo de que gostam e amam. Isto é, buscam produtos que lhes proporcionem também emoção e prazer. Produtos que possuam características específicas e que possam refletir as suas próprias personalidades, capazes de aumentar o prazer e a auto-estima dos consumidores, em geral.

A "nova jóia brasileira" ou a "joalheria de autores" esta interessante obra, surgiu no momento oportuno e pôde sinalizar um novo rumo para o *designer* brasileiro, convergindo atenção específica ao refletir todas as nossas riquezas naturais e culturais no presente dos nossos dias, reflexiva e poética, com um mosaico de formas e cores *fractais*; como uma pintura do Di Cavalcanti, indo e vindo de toda parte de nosso País. Caio Mourão alça-se como ícone da moderna jóia brasileira...

---

[1] Gilles Lipovetsky e Elyette Roux – *O luxo eterno, Da idade do sagrado ao tempo das marcas*. p, 09.
[2] MORAES, Dijon De - *Análise do design brasileiro, entre mimese e mestiçagem*. p, 36.
[3] CODINA, Carles. *A Joalharia.* p, 08.
[4] CARVALHO, Rui Galopim. *Gemas, no tempo de D. João VI no Brasil.* p, 59.
[5] CERTEAU, Michel de - *A invenção do cotidiano*. p, 83.
[6] HAUSER, Arnold – *História social da arte e da literatura*. p, 442.
[7] MORAES – *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. p, 77.
[8] ECO, Umberto. *Obra Aberta.* p, 40
[9] Ibidem. p, 54

Quadros de espelho e o modelo de Versalhes

Felipe Soeiro Chaimovich

Professor Doutor

As reformas interiores de Versalhes, durante os últimos períodos do reinado de Luís XIV, instituíram o uso de espelhos em todos os cômodos de um apartamento para a arquitetura de interiores francesa. Esses espelhos são produto do fortalecimento da manufatura real de vidros, na França. Substituem os quadros e são analisáveis conforme o gênero acadêmico da pintura histórica.

Versalhes; pintura; espelho.

During the last phases of Louis XIV's reign, the interior renovations of Versailles established the use of mirrors inside every room of an apartment made according to French interior architecture. Mirrors were produced by French royal manufacture of glasses. Mirrors substituted paintings, and can be analyzed in terms of the historical academic gender of painting.

Versailles; painting; mirror.

I. Introdução

Que é reflexão? Essa prática central para os discursos sobre a contemporaneidade surge de um hábito concreto: olhar-se no espelho. O ver refletido permite um desdobramento de pontos de vista, pois o espectador também se percebe visto.

A reflexão tem dois aspectos. De um lado, pode ser exercida solitariamente, por meio da inspeção de si. De outro, reflete-se acompanhado quando o espectador vê a imagem de outros que o assistem simultaneamente.

O hábito do ver refletido internacionalizou-se a partir da quebra do monopólio veneziano do espelhamento com mercúrio e estanho, há três séculos. A violação da patente secreta permitiu a concorrência comercial, a melhora tecnológica de vidros refletores e seu barateamento.

Tal mudança na história do acesso à reflexão ocorre durante o reino de Luís XIV, na França. As obras decorativas de Versalhes, o palácio mais imitado da Europa moderna, empregaram largamente os murais de espelho, inaugurando uma presença ampliada do reflexo nos hábitos cotidianos. Do ponto de vista material, a expansão desse gosto afrancesado foi sustentada pela crescente indústria européia.

Desde então, a pintura será considerada sob ameaça pela nova onda de imagens bidimensionais que ganham salões e galerias. O quadros de espelhos passam a atrair espectadores para uma forma de representação necessariamente contemporânea ao modelo. A imagem refletida mostra a transformação visível dos costumes

em simultaneidade às mudanças ocorridas em sociedade.

II. Versalhes

A difusão internacional dos espelhos planos a partir da segunda metade do século XVII está ligada à ampliação do castelo real de Versalhes. Tanto nos aposentos de encontro entre o rei, a nobreza e o público em geral, como nos aposentos reservados a círculos cada vez mais restritos da corte, os espelhos serão utilizados na decoração mural em uma nova escala.

A monarquia francesa caracterizava-se pela contínua exposição pública, e a mudança para Versalhes não alterou tal prática. Os Bourbon, família de Luís XIV, mantinham a característica dinástica dos Capeto, reis da França, de se apresentarem em cerimônias populares. Diferiam nisso dos Habsburgo da Espanha, que rarissimamente eram vistos pelos súditos. Nas poucas ocasiões de aparição pública de um Habsburgo reinante, esse não mexia os músculos durante todo tempo, pemanecendo como estátua viva, numa atitude grave chamada de "sosiego"[1]. Já os reis franceses dançavam junto aos nobres para platéias parisienses de milhares de súditos, no chamado *ballet de cour*: Assim, os cortesãos franceses deviam estar continuamente conforme a moda e os hábitos reais, pois eram o séquito que ornava a presença acessível da majestade à vista dos súditos. A mudança para Versalhes não aboliu a presença de visitantes às cerimônias diárias.

"A estrada que vai de Paris a Versalhes nunca ficava vazia durante o governo [de Luís XIV]", conta Nemetz no seu guia de 1727, intitulado *Viagens que se fazem a Versalhes*. "Eu por mim sempre encontrei gente na estrada, fosse a cavalo ou em algum tipo de carroça (…) Fosse noite ou dia, pois se pode entrar à hora que se queira (…) Quem não possuísse veículo próprio ia junto com mais três em carruagens para quatro, que estavam prontas a qualquer momento e pelas quais se pagavam quatro libras por cabeça (…) A carroça de Versalhes não é para pessoas de qualidade. Está geralmente cheia com quinze ou vinte pessoas empilhadas umas sobre as outras. Esses carros podem ser encontrados na Rua Saint-Nicaise, e paga-se com uma moeda de vinte e cinco. Pagam-se vinte *sous* por dia por um quarto com uma cama e uma refeição, querendo-se alojamento"[2].

III. Espelhamento

Um dos maiores tesouros na decoração do século XVII e do precedente eram espelhos. Em Versalhes foram usados amplamente, como condizia à riqueza de tal castelo. Tão caro valiam por serem então monopólio veneziano. Mas durante o reino de Luís XIV (1638-1715), primeiro com o ministério de Colbert (1619-1683) e depois com o de Louvois (1641-1691), a França transformaria os espelhos planos em produtos industriais maiores e mais baratos. Ao ser quebrado o monopólio veneziano a partir da segunda metade do século XVII, uma mudança quantitativa no emprego de espelhos como deco-

ração interior mural tornou a reflexão numa prática internacional diária. Seja em meio a grupo de outros espectadores simultâneos, ou na solidão, a técnica do ver refletido foi difundida de maneira crescente

A necessidade de mudança ocorre a Colbert. Ciente das cifras gastas em espelho e vidro pela aristocracia francesa, o Controlador Geral trama a fuga de vidraceiros venezianos da ilha de Murano, recebidos secretamente, em Paris. Contrabandeavam a técnica patenteada pela primeira vez por Andrea e Domenico d'Anzolo de Gallo junto ao Conselho Veneziano dos Dez, em 1507, e guardada em sigilo por trabalhadores especializados, sob pena de morte dos familiares.

O espelhamento veneziano consistia na "trituração de estanho até se obter uma camada fina, esfregando-se depois mercúrio sobre ela, formando um amálgama brilhante. Cobre-se com papel, e um trabalhador descia uma placa de vidro sobre ela com uma mão, enquanto cuidadosamente puxava o papel com a outra. Pesos sobre o vidro garantiam uma superfície reflexiva sem bolhas que aderia ao vidro, sendo então coberta por um verniz de proteção" [3].

As placas transparentes eram obtidas a partir do corte das extremidades de bolhas oblongas de vidro soprado, assim se obtendo um cilindro, volume conseguido por vidreiros da Alemanha, França e Itália durante o século XVI. Depois, o cilindro era cortado longitudinalmente e desenrolado na forma de uma placa quadrilátera. Para obtenção do espelho plano, tais placas quadriláteras eram polidas, eliminando ondulações. Contudo, o espelhamento anterior ao veneziano ainda criava irregularidades reflexivas, pois era feito a partir do emprego de uma liga de chumbo com antimônio[4]. A tecnologia do espelhamento com amálgama de mercúrio e estanho levou Veneza a dominar o comércio internacional de espelhos aplanéticos.

Durante o outono de 1665, vinte fugitivos de Murano são instalados em segredo numa oficina parisiense. No dia vinte e dois de fevereiro do ano seguinte, apresentam a Colbert o primeiro espelho aplanético fabricado em Paris. Em abril, Luís XIV visita a recém-criada Companhia Real de Vidros e Espelhos. Aos dezesseis de setembro de 1672, é proibida toda importação de espelhos na França[5].

Portanto, ao se incrementarem as obras da terceira campanha de construção do palácio principal de Versalhes, a partir de 1678, cujo centro é a Grande Galeria, a opção pelo revestimento mural de espelhos evidenciava a recente indústria régia francesa. Embora não inovasse no emprego qualitativo das placas de espelho[6], celebrava uma conquista do reinado de Luís XIV.

A Grande Galeria foi terminada em 1683. Mede 73 m x 10 m e tem 13 m de altura. Jules Hardouin-Mansart decorou-a com dezessete painéis de espelhos em arco, simétricos às

dezessete janelas alinhadas defronte a eles. Alguns são fixos, outros, portas. Cada painel é compostos por placas de vidro soprado em cilíndro, cortado e polido em Tourlaville[7] e estanhado na manufatura do Faubourg Saint-Antoine[8]. Flanqueiam-na, de um lado, o Salão da Guerra, no extremo da ala dos apartamentos do rei, e, do outro, o Salão da Paz, no extremo da ala da rainha. Ambos os Salões são igualmente revestidos de panos compostos por placas de espelhos. Juntos, os três cômodos enfileirados ocupam o meio do *piano nobile* da ala central do palácio na fachada do jardim.

Entretanto, no decorrer daquelas obras, a invenção de uma técnica garantiria à França supremacia definitiva e renome internacional no uso da reflexão em grande escala. Em 1668, o italiano naturalizado francês Bernardo Perotto experimentara um novo modo de produzir panos de vidro. Em vez de soprado e cortado, o vidro era derretido e derramado sobre molde plano. Ele obtém o priviégio para fabricação em 1671, apresentando o procedimento à Academia de Ciências em 1687[9].

Após manobras para fortalecer as manufaturas do rei, a tecnologia passa a ser explorada com exclusividade pela Manufatura Real de Vidros da França, em Saint-Gobain. Assim, a partir de 1693[10], o monarca era detentor da capacidade de produzir espelhos planos de até 2,69 m x 1,63 m, superando definitivamente os limites das placas de vidro soprado e agilizando o espelhamento pela confecção de superfícies vítreas moldadas para o formato mural[11].

As mudanças de final de reinado na decoração dos apartamentos da ala central do palácio de Versalhes aplicam os novos formatos de espelho plano, conseguidos pela técnica do vidro fundido. Incluem o Quarto de Aparato do Rei (1701) e sua Antecâmara do Olho-de-Boi (1701). Nesse último, os espelhos longilíneos sobre lambris intercalam-se entre as portas e janelas alinhadas; no friso superior, uma janela elíptica faz par com um óculo espelhado, defrontando-se ambos no alto das paredes menores do cômodo retangular, donde o nome da sala. A lareira é encimada de espelho retangular de lâminas de vidro fundido espelhado, arranjo surgido na década de 1690, no Trianon de Versalhes, dito "lareira real"[12] ou "lareira à francesa"[13]. O Quarto de Aparato do Rei repete o uso e distribuição dos materiais reflexivos: espelho, pintura branca, douração e lareira *à la royale*.

Na velhice, Luís XIV imprimirá marca singular à decoração interior do século XVIII, estendendo o emprego de espelhos em escala de janela ou porta para todos os apartamentos palacianos[14]. Cria e consagra uso inexistente antes, pois inaugurava um período de barateamento e simplificação do processo de fabricação do produto, que invadiria os estilos seguintes em escala internacional, a partir da França.

Os murais de espelho repetiam as diversas cerimônias públicas do soberano, quando o rei e seus súditos se misturavam no mesmo lugar, defronte dos visitantes. Para melhor compreender a amplitude de situações performáticas refletidas nos espelhos de Versalhes, retomemos um dia na corte no começo do século XVIII.

“Era um prazer comparecer, às nove da manhã, ao Grande Despertar do rei”, comenta o guia de viagem de Nemetz. “Antes e depois da missa, passeava-se pela Grande Galeria [dos Espelhos], onde habitualmente se encontrava algum conhecido, e parávamos para conversar com ele (…) à noite, não era difícil ver o jantar do rei, quando toda sua família estava à mesa, a menos que já houvesse gente demais”[15].

A aplicação de espelhos nos aposentos de cerimônia afirmava uma característica da monarquia francesa: ser o objeto de contínua visualização. Devemos notar que as transformações de Versalhes sob Luís XV e Luís XVI mantêm o padrão reflexivo da última fase decorativa de Luís XIV até 1789. Os Pequenos Apartamentos da ala do rei repetem o branco, dourado e espelhos: Quarto Pequeno do Rei, Sala de Jantar de Caça, Antecâmara dos Cães, Salão do Pêndulo Astronômico, Gabinete Interior do Rei, Gabinete Secreto, Salão de Música de Adelaide, Biblioteca de Luís XVI, Sala de Jantar de Luís XV e Gabinete de Jogo de Luís XV. O palacete do Pequeno Trianon (1762-68), por Gabriel, empregou o jogo especular nos aposentos do *piano nobile*, cujo ápice é o Gabinete dos Espelhos Móveis (1776), feito por Merklein para a rainha Maria Antonieta.

No transcorrer da expansão decorativa dos espelhos planos de folha de vidro fundido, a pintura foi confinada a lugares menores e secundários nos apartamentos: sobre as portas ou em frisos subordinados aos arcos arquitetônicos[16]. Novamente se trata do desenvolvimento do partido adotado durante as modificações dos apartamentos interiores de Versalhes colados à Grande Galeria dos Espelhos.

Entre esses, o Quarto de Aparato do Rei, cujo arranjo começa em 1679 e termina em 1701, testemunha uma das primeiras substituições de pintura por reflexo num cômodo solene. Durante as mudanças decorativas, a pintura sobre a lareira foi substituída por um espelho. O conjunto resultante, chamado de lareira *à la royale*[17], consagra também o jogo de espelhos opostos como desdobramento da substituição pictórica. Diante da lareira à francesa, o rei ordenara outra lareira em seu quarto. Para efeito de simetria, foi igualmente encimada por espelho[18], criando as chamadas vistas de espelhos[19]: o reflexo bifronte produzia um túnel infinito. Posteriormente, a decoração dos Pequenos Apartamento de Versalhes entre 1730 e 1760 consagra a vista cruzada: as duas outras paredes do cômodo deveriam confrontar espelhos, como a da lareira e sua oposta[20]. Obtêm-se dois eixos de túneis reflexivos.

IV. Quadro de espelho

“Os espelhos, cujos efeitos narrados entenderíamos como um conto de fadas e uma maravilha muito além de nossas crenças, se sua realidade não tivesse se tornado tão familiar para nós”, escreve La Font de Saint-Yenne nas *Reflexões sobre algumas causas do estado presente da pintura na França, com um exame das principais obras expostas no Louvre no mês de agosto de 1746,* “os espelhos formam quadros em que a imitação é tão

perfeita que iguala a própria natureza na ilusão que produz aos nossos olhos; os espelhos, raros no século passado mas extremamente abundantes no nosso, deram um golpe funesto na arte e foram uma das principais causas de seu declínio na França, banindo os grandes temas de história, que fizeram seu triunfo, dos locais dominantes, e apossando-se da decoração dos salões e das galerias. Reconheço que as vantagens dos espelhos, sobretudo seus prodígios, mereceriam em vários aspectos o privilégio que a moda lhes conferiu. Eles atravessam as paredes para aumentar os aposentos, acrescentando-lhes algo de novo; tiram proveito usurário dos raios de luz que recebem, seja do sol, seja das lamparinas: como o homem, inimigo nato das trevas e de tudo que pode causar tristeza, poderia deixar de amar um ornamento que alegra e ilumina e que, enganando os olhos, não engana no agrado real que ele proporciona? Como o homem poderia preferir as belezas ideais da pintura, freqüentemente sombrias, cujo prazer depende apenas da ilusão à qual é preciso se prestar, e que não afeta nem o grosseiro nem o ignorante?"[21]

O uso dos espelhos murais como quadro nos leva à questão dos gêneros da pintura. Os espelhos começaram a competir com as pinturas por espaço nas paredes, entrando assim num domínio regido pela analogia com o discurso poético. Portanto, as imagens refletidas em espelhos planos podem ser analisadas em termos de sua adequação ao tema que figuram, tal como as pinturas. Foi também durante o reino de Luís XIV que a Academia Francesa determinou a hierarquia dos gêneros da pintura, dividindo-os em altos, médios e baixos, tal como Félibien estabelece em seu "Prefácio às Conferências da Academia Real", de 1668.O gênero histórico foi colocado na posição mais elevada, que era relativo a imagens includentes da figura humana: "aquilo que num quadro se chama de história ou fábula é uma imitação de alguma ação que ocorreu ou pode ter ocorrido entre várias pessoas"[22]; sendo a história apresentada por meio de costumes: "aquilo que se chama de costume, que é a conveniência necessária para exprimir essa história ou essa fábula"[23]. Os espelho planos sobre as paredes dos cômodos de apartamentos versalhescos eram quadros da história do reino de Luís XIV, começando pela Galeria dos Espelhos, a lareira à francesa do Quarto de Aparato do Rei e pelo jogo de espelhos opostos na Ante-sala do Olho-de-Boi. Contudo, como nota Saint-Yenne, os espelhos murais eventualmente baniram os "grandes temas de história" dos lugares dominantes; não apenas o rei e sua corte, mas todos os presentes aos cômodos espelhados seriam refletidos em tais quadros de história. Assim, exceto em ocasiões solenes, a imagem refletida em espelhos planos raramente equivaleria a pinturas dos "grandes temas de história". Mas, em circunstancias normais, os espelhos planos figurando pessoas adequar-se-iam ao gênero histórico, merecedor de alta posição na hierarquia de Félibien.

No século XVIII, à medida que a arquitetura francesa de interiores prescrevia o uso de espelhos em todos os cômodos de um apartamento, os reflexos planos tornaram-se quadros das maneiras e costumes de distintas classes sociais. Reflexos do presente eram vistos como composições emolduradas sobre lareiras, entre portas e janelas, estendendo-se do chão ao teto. O padrão francês no emprego de lâminas de vidro espelhado so-

bre paredes substituiu as figuras pintadas pelo reflexo virtual dos habitantes reais desses apartamentos. As ações humanas desempenhadas diante de espelhos eram figuradas em superfícies planas aplanéticas, ocupando lugares tradicionalmente reservado a pinturas de história. Conforme a doutrina acadêmica dos gêneros, a relação entre pessoas em cenas virtuais refletidas em espelhos murais também seriam sujeitas a padrões de ordem: "é preciso notar que, num quadro, só pode haver um único tema; e, ainda que ele esteja repleto de um grande número de figuras, é preciso que todas tenham relação com a principal"[24]. Logo, os espelhos murais criaram uma situação de hierarquia nos interiores onde eram instalados, à medida que diferentes ações simultâneas num cômodo eram refletidas como imagens planas virtuais, ou seja, como quadros de história.

Assim como o sistema político-administrativo forjado por Luís XIV e Colbert foi adaptado por diversas monarquias centralizadoras, também o complexo de Versalhes, maior residência real da Europa, torna-se modelo a ser imitado e superado. Isso implica a importação de esquemas de sociabilidade, pois os cômodos versalhescos copiados em outras residências devem ser vistos como lugares de rituais claramente estabelecidos pela etiqueta francófila; por isso, monarcas estrangeiros mantinham a seu serviço, em Versalhes, observadores que os informavam das práticas do gosto francês[25].

A fugacidade da representação especular torna essa decoração mural sempre dinâmica, variando constantemente conforme os ângulos de visão, os hábitos e o tempo. Os cômodos passam assim a mostrar o cotidiano mutável como um quadro vivo, sempre apto a figurar em superfície bidimensional emoldurada. O espectador, quando percebe a si mesmo na imagem que observa, pode se corrigir de modo a ficar bem na cena. Compara o instante presente com lembranças do passado. Outra característica do quadro virtual é, pois, a interatividade.

"A arte do pincel foi forçada a ceder", conclui Saint-Yenne, "ao brilho do espelho, cuja perfeição técnica exilou a mais bela das artes de nossos maiores prédios. E onde a pintura é admitida, ela não tem senão os espaços mais medíocres a preencher: topo de portas, coroamento de lareiras e outros locais que, se não fosse por economia, seriam ocupados por espelhos"[26].

Portanto, ao longo do século XVIII, a partir de Versalhes, o uso do quadro de espelho emoldurado alterou o interesse pela pintura, à medida que a decoração mural utilizava o lugar das pinturas para dispor espelhos, de modo crescente. A vida em sociedade era vista como obra de arte. As cenas virtuais, contemporâneas e interativas abundaram em salões e galerias.

---

[1] Cf. *The Fabrication of Louis XIV,* Yale Un. Press, New Haven e Londres, 1992, p. 180.

[2] Apud. Sabatier, "Under the Ceilings of Versailles: Towards an Archeology and Anthropology of the Use of the King's

Sings during the Absolute Monarchy", em Ellenius (ed.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation,* European Science Foundation/ Clarendon Press, Oxford, 1998, pp. 219-20.

[3] Cf. Pendergrast, *Mirror Mirror – A history of the human love affair with reflection,* Basic Books, Nova Iorque, 2003, p. 119.

[4] Cf. Pendergrast, *Mirror Mirror – A history of the human love affair with reflection,* Basic Books, Nova Iorque, 2003, p. 118.

[5] Cf. Moisy, "Note sur la Galerie des Glaces", em *XVIIe Siècle,* Paris, 1961, #53, p. 43.

[6] Cf. Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875,* Berger-Levraut, Paris, 1997, p. 144.

[7] Cf. Amelot et al., "Les décors d'architecture", *em La galerie des glaces: histoire et restauration* (Dijon: Faton, 2007), p. 380.

[8] Cf. Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875,* Berger-Levraut, Paris, 1997, p. 148.

[9] Cf. Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875,* Berger-Levraut, Paris, 1997, pp. 145-46.

[10] Cf. Pendergrast, *Mirror Mirror – A history of the human love affair with reflection,* Basic Books, Nova Iorque, 2003, pp. 152-53.

[11] O método do vidro fundido e o de seu espelhamento são descritos em Diderot e D'Alembert, "Manufacture des Glaces" (Pranchas I a XXXII), "Mirroitier Metteur au Teint" (Pranchas I e II) e "Mirroitier" (Pranchas I a VI), em *L'Encyclopédie – Art du Verre et Fabrication des Glaces,* Inter-Livres, Paris, 2002

[12] Cf. Montclos e Polidori, *Versailles,* Place des Victoires, Paris, 2001, p. 257.

[13] Cf. Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875,* Berger-Levraut, Paris, 1997, pp. 151-52.

[14] Cf. Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875,* Berger-Levraut, Paris, 1997, p. 135.

[15] Apud. Sabatier, "Under the Ceilings of Versailles: Towards an Archeology and Anthropology of the Use of the King's Sings during the Absolute Monarchy", em Ellenius (ed.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation,* European Science Foundation/ Clarendon Press, Oxford, 1998, pp. 219-20.

[16] Cf. Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875,* Berger-Levraut, Paris, 1997, p. 156.

[17] Cf. Montclos e Polidori, *Versailles,* Place des Victoires, Paris, 2001, pp. 256-57.

[18] Cf. Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875,* Berger-Levraut, Paris, 1997, p. 219.

[19] Cf. Pendergrast, *Mirror Mirror – A history of the human love affair with reflection,* Basic Books, Nova Iorque, 2003, p. 156.

[20] Cf. Montclos e Polidori, *Versailles,* Place des Victoires, Paris, 2001, p. 266.

[21] Saint-Yenne, "Reflexões sobre algunas das causas do atual estado da pintura na França", em Lichtenstein (org.), *A pintura* (São Paulo: Editora 34, 2004), vol.5, pp. 87-8.

[22] Félibien, "Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura", em Lichtenstein (org.), *Da pintura* (São Paulo: Editora 34, 2006), vol.10, p.41.

[23] Félibien, "Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura", em Lichtenstein (org.), *Da pintura* (São Paulo: Editora 34, 2006), vol.10, p.41.

[24] Félibien, "Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura", em Lichtenstein (org.), *Da pintura* (São Paulo: Editora 34, 2006), vol.10, p.41.

[25] Cf. Flandrin, "A distinção pelo gosto", em Ariès e Chartier (orgs.), *História da Vida Privada*, Companhia das Letras, São Paulo, 1991, vol.3 e Gruber et al, "Tables Royales en Europe", em Saule et al., *Versailles et les Tables Royales en Europe,* Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993.

[26] Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875,* Berger-Levraut, Paris, 1997, p. 220.

Regina Gomide Graz: vinte e oito estudos para tapetes

Maria Izabel Branco Ribeiro

Doutora
FAAP

Os vinte e oito estudos realizados por Regina Gomide Graz entre 1948 e 1954, pertencentes à coleção do Museu de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, são considerados anacrônicos se comparados aos seus projetos Art Déco geométricos dos anos 1920, por retomarem ornamentos tradicionais das artes decorativas. Esses desenhos integram um álbum com alguns dos modelos para tapetes realizados pela "Indústria de Tapetes Regina", de propriedade da artista, entre 1941 e 1957, para suprir o mercado nacional com produtos de qualidade em época de suspensão de importações. Porém, esses projetos são plenamente integrados ao seu tempo, refletindo as adequações do segundo pós-guerra e a consolidação das alterações de hábitos e aspectos culturais, advindos da maior proximidade com os EUA. Apresentam afinidades com elementos formais e composições de tapetes Art Déco produzidos por empresários americanos na China, exportados em quantidade até fins da década de 1930; refletem o interesse dos designers e cenógrafos americanos na retomada e atualização do ornamento tradicional, a exemplo do trabalho realizado por Dorothy Draper no hotel Quitandinha, Petrópolis, em 1944, então denominado "barroco moderno".

Artes decorativas; Regina Gomide Graz; Tapetes .

The twenty eight rug projects drawn by Regina Gomide Graz between 1948 and 1954, that belong to the collection of the Museum of Brazilian Art, FAAP, São Paulo, are considered anachronistic if compared to her Art Deco geometric rug projects, because they repeat the ornamental style of traditional decorative arts. These drawings are part of a sampler book made by the artist for the "Indústria de Tapetes Regina", a weaving workshop she ran between 1941 and 1957, in order to produce high quality handcrafted goods for Brazilian consumers, during a period when import activities were restricted. In fact, this collection is very coherent with the post World War II period and it reflects the changes in Brazilian culture and way of life, due to the increasing USA influence. They show similarities with the Chinese Art Deco rugs produced by American entrepreneurs, that had been exported all around the world until the late 30´s; they also present the ornament revival proposed by the American interior designers, such as, for example, in the projects designed by Dorothy Draper for the Hotel Quitandinha, Petrópolis, in 1944, in a so called "modern Baroque" style .

Decorative Arts; Regina Gomide Graz; rugs.

Depois de estudos realizados na Escola de Artes Decorativas de Genebra, o casal Regina e John Graz chegou a São Paulo em 1920. A partir de 1925, começaram a desenvolver profissionalmente projetos de decoração de interiores para residências paulistanas, seguindo os padrões das novas tendências.[1] Cabia a John o projeto dos móveis, objetos e da organização do espaço. Regina se encarregava dos têxteis.[2]

Regina em 1941 inaugurou a "Indústria de Tapetes Regina" e fechou suas portas, por causa da concorrên-

cia com produtos industrializados em 1957, quando também encerrou definitivamente suas atividades profissionais. John manteve seu estúdio de decoração até o início da década de 1960 e depois dedicou-se exclusivamente à pintura.

O Museu de Arte Brasileira adquiriu em 2005 um álbum com vinte e sete estudos a guache realizados por Regina Gomide Graz, por volta do final da década de 1940 e início da de 1950. Feitos em momento que as arte abstrata chegava com sucesso à cidade, parecem anacrônicos por retomarem o ornamento.

Apresentam traçados delicados, sinuosos, alguns retomando temas florais, outros, volutas e folhas de acanto, trazem medalhões centrais e cercaduras. São projetos muito distantes das tapeçarias com elementos geométricos e em nada lembram a figuração Art Déco bem pronunciada, nem os temas indígenas da década de 1920.

O presente estudo se propõe a analisar o referido conjunto e sua inserção no ambiente paulista da época. Para tanto foram usados como referência projetos de decoração e estudos de autoria do casal, revistas do período 1947 – 1956, a saber: Projeto, Acrópole, Habitat e a americana Interior Decoration + Design.

O Álbum: A catalogação do conjunto levou aos proprietários anteriores, até chegar a família Conrado Sorgenich,, a quem John ofereceu em 1973 como lembrança de sua esposa falecida.[3]

É um conjunto de vinte e nove folhas de papel espesso carimbadas em azul com "Indústria de Tapetes Regina", sendo vinte e sete com os referidos estudos colados com medidas entre 12,2 x 13,7 cm (o menor) e 19,4 x 29,1 cm (o maior). Projetos quase exclusivos, artesanais, destinados a um público exigente e de poder aquisitivo alto, aproximavam-se da peça de fabricação única, pelas possibilidades de variações de acordo com preferências e necessidades da encomenda.

Indústria de Tapetes Regina. Em 1948 a empresa anunciava seus serviços na Revista Acrópole, indicando como endereço r. Avanhandava, n. 38, o indicada do estúdio de John Graz e da residência do casal. A oficina situava-se a princípio na r. Bela Cintra e mais tarde foi transferida para os fundos de um novo domicílio à r. Joaquim Antunes, em Pinheiros.

Era uma empresa de porte significativo, com cerca de trinta tecelãs em plena atividade.[4] Os tapetes eram feitos com lã natural vinda do Rio Grande do Sul, já fiada, tingida na capital paulista a partir de amostras de cor preparadas a guache pela artista, na Fiação Progresso, na Moóca. Fabricavam tapetes de boa qualidade em lã em pontos Smyirna ou turco (nó simétrico), em ponto marroquino (nó berber) e ponto bacheiro (ponto tela).

O objetivo da empresa era o fornecimento de produtos de luxo, sua produção era artesanal e seu produto caro. Regina e John tinham nome estabelecido e cobravam por isso. Em relação à qualidade do produto e ao prestígio, tinham vantagens junto à clientela.



n. 8362 - Regina Gomide Graz – Estudo para tapete, dec 1950, guache sobre papel, coleção MAB- FAAP, São Paulo.

Seu concorrente mais próximo[5] era a Manufatura de Tapetes Santa Helena. Os anúncios mais freqüentes nas revistas pesquisadas de fabricantes industriais de tapetes em São Paulo eram: Tapetes Cerello (de fibras vegetais,,, desde 1904), "Tapetes Bandeirantes" (desde 1917),Tapetes ITA (Indústria de Tapetes Atlântica, a partir de 1951) e Tapetes Alhambra,(a partir de 1956).

Os vários Tapetes. As revistas de design e arquitetura nada mostram sobre tapetes Art Déco e nem mencionam o casal Graz como pioneiros. Mais de um quarto de século já tinha se passado. A nova geração não mais estava interessada nos padrões geométricos que tornaram modernas as casas de seus pais.[6]

As fotografias do período 1947-1956 registram que tapetes orientais (persas, turcos, caucasianos e com prestígio menor os chineses) continuavam sendo opção prestigiosa, não importando o estilo da decoração. São freqüentes imagens de tapetes monocromáticos, em alguns casos com relevos, e, as que mostram o assoalho descoberto, em pedra ou madeira (tacos ou tábuas corridas).

A partir de 1948 surgem fotografias de tapetes industriais ornamentados com medalhões centrais ou nos cantos, semelhante aos de Regina, porém com desenhos mais pesados e imprecisos. As referências em revistas a esse tipo de tapete (decoração em moldura ou nos cantos), cessam em 1954, quando são substituídos por tapetes monocromáticos (carpetes ou recortados) e por aqueles com formas orgânicas maiores (amebas) e grafismos distribuídos por toda a superfície de modo regular.

Cumpre notar que a cidade de São Paulo iniciou o ano de 1954 já em clima dos IV Centenário de sua fundação, a ser comemorado no dia 25 de janeiro. Como parte dos festejos, a II Bienal de São Paulo, inaugurada no dia 12 de dezembro de 1953, favoreceu o contato com aspectos basilares da arte do século XX. A possibilidade de observação direta de "Guernica" de Picasso e obras de Brancusi, Calder, Henry Moore, Boccioni,



n. 8375 – Regina Gomide Graz - Estudo para tapete: Stilo chinês n. 32, dec 1950, guache sobre papel, cole'ção. MAB-FAAP, São Paulo.

Carrà – identificados como inovadores consagrados, somados ao afã progressista das celebrações talvez tivessem facilitado o descarte de associações ao passado para adoção de padrões com outra carga simbólica. Mesmo os números de janeiro de 1954 das publicações consultadas apresentam identidade visual diversa, em que o símbolo dos festejos assumem destaque e congregam outros ícones com formas semelhantes.

Padrões 1948-1954. Padrões com ornamentos dispostos em bordas ou medalhões sobre campo monocromático, ou dispostos nos cantos produzidos fabricantes vários, semelhantes aos do álbum em questão, aparecem em fotografias de revistas, no compreendido entre 1948 e 1954.

Graças aos caminhos da economia em tempos de guerra, o Brasil experimentou durante o período entre 1939 e 1945 uma fase de progresso[7] e terminara a guerra em condições econômicas equilibradas. Aspectos como a diminuição da importação, aumento da exportação e a inflação crescente, garantiram lucros de alguns setores e a especulação financeira.

Finda a guerra, observou-se grande impulso para importações, para de reposição de material e em conseqüência do mencionado enriquecimento de setores da população. Caio Prado Júnior sublinha a existência "na pauta das importações (...) os gêneros e artigos suntuários sem outra significação que a de alimentarem o bem-estar e o luxo de classes possuidoras grandemente enriuecidas durante a guerra".[8] Disso resultou maior rigor no controle das importações, exercido pela Lei n. 262 de 23 de Fevereiro de 1947, estabelecendo sistema de licença prévia para as importações, atingindo inclusive a importação de produtos essenciais. Esse novo cancelamento das importações no período pós-guerra significou a busca de soluções alternativas para os produtos em falta.

Claro está que essa situação também atingiu artigos relacionados ao mobiliário doméstico. Em 1947, o consumidor norte-americano também considerava prestigiosa a aquisição de tapetes, mas sua situação era diversa da apresentada por brasileiro. Comentavam que tapetes sempre foram caros e, que os suprimentos não tinham ainda retornado às condições normais.[9]

Possíveis referências: **negócios na China.** Em diversos exemplares, *Interior Decoration + Design* trazia indicações de importadoras, explicações sobre os diversos tipos de tapetes,suas características e utilizações.[10]

Entre os vários tipos de tapetes chineses identificava com apreço o Arte Déco produzido na China entre 1910 e princípios da década de 1940.

Por volta de 1890, europeus perceberam o baixo custo da mão de obra na China e lá deram início à produção com vistas ao mercado internacional. Desenhos tradicionais chineses foram adaptados por designers europeus e padrões europeus transformados por chineses. Durante a Primeira Guerra Mundial, quando o trânsito marítimo no oriente próximo foi interrompido, norte-americano, canadenses e ingleses encontraram nos tapetes chineses uma opção para os tapetes orientais. Logo chegou-se a um estilo novo: a simetria e equilíbrio antes caracterizavam da composição, foram substituídos por diagonais e elementos assimétricos. No final da década de 1920 era possível identificar um estilo de tapetes chinês Art Déco, diverso dos chineses tradicionais, dos produzidos a partir do final do século XIX e dos Art Déco europeus. [11]

Foram duas as mais famosas manufaturas americanas desses tapetes Art Dëco. A mais antiga, surgiu na Escola da Missão Metodista por iniciativa de Helen Fett e, tinha como objetivo vendê-los com intenções beneficentes.

A outra, criada por Walter Nichols em 1924 na cidade de Tianjin, alcançou tanto sucesso, que tapetes desse tipo são chamados genericamente Nichols Rugs. Neles certas peculiaridades do artesanato regional, determinaram um tapete mais espesso e uniforme que o de Pequim: lã grossa, nós feitos manualmente, compactados e dispostos lateralmente. Em 1930, havia um padrão característico desses tapetes: tonalidades profundas e elementos decorativos nos cantos.

A produção de Nichols afetada em 1937, com a invasão japonesa na China e logo encerrou suas atividades. Após 1945, produziu só por encomenda por dois anos, até fechar suas portas definitivamente. Nichols faleceu em 1948 e após a Revolução Chinesa de 1949, o ocidente perdeu o contato com a produção de tapetes Art Déco chineses.[12]

Nichols tinha fábricas em vários locais da China e estrutura complexa para dar vazão à produção. Com escritórios nos Estados Unidos, Austrália, Panamá e Europa, foi responsável por 1/3 dos tapetes chineses exportados. Tinha produtos de qualidade, preços

n. 8384 – Regina Gomide Graz - Estudo para tapete, n. 328, dec 1950,,, guache sobre papel, coleção MAB-FAAP



competitivos, variedade de escolha e padrões novos. Os "Nichols Chineses Super Rugs", alcançaram tanto sucesso, a ponto de serem falsificados e necessitarem de selos de autenticidade. [13]

In the American Way. Nos anos 1930 os brasileiros já tinham familiaridade com a cultura americana – o cinema e a música eram seus grandes divulgadores na vida diária. Em termos políticos as relações também se estreitavam. Em 1937 Nelson Rockefeller realizou sua primeira viagem pela América Latina, que incluía uma passagem pelo Brasil. Depois dela, várias aconteceram. Em 1940 Rockefeller assumiu a Coordination for Inter American Affairs, com o objetivo de fomentar relações comerciais e culturais entre a América Latina e os Estados Unidos, na verdade estratégia norte-americana para aproximação da América Latina, controle de suas ações e conseguir seu apoio. Oficialização de contatos já existentes entre dois modos de vida. A cultura norte-americana estava cada vez mais próxima. Inglês passou a substituir o francês como segunda língua aprendida pelos brasileiros. Padrões de gosto e hábitos mudavam, Hollywood converteu-se na indicação do glamour e sofisticação. Reflexos desse aspecto também se sentiram no design de interiores, em vertente paralela ao despojamento das propostas funcionalistas e integravam o universo de aspirações de diversos setores da sociedade. Versões modernizadas de estilos tradicionais e grandiosidade indicavam um novo prestígio e prometiam no lar um reflexo do mundo do cinema.

Exemplo paradigmático disso foi o convite feito em 1944 para Dorothy Draper decorar o hotel-casino Quitandinha, em Petrópolis.[14] Designer e cenógrafa, Draper tinha em seu repertório volutas, patinados, superfícies despojadas, escala monumental, cores suaves, requinte e exagero. Retomava folhas de acanto, guirlandas, ondas e laçadas, adaptando-os aos seus interesses. O mesmo fazia com peças de mobiliário: mudava o contorno,

sua superfície ou o estofamento para obtenção de efeitos mais moderno.

O trabalho de decoradores como Draper era referência, ecoava em diversas manifestações, mas persiste a indagação sobre a efetividade de sua aceitação como padrão de design de interiores de fato utilizado entre nós e os modos de implantação.

A indicação veio de um encontro casual: um álbum de 1945 feito para a aula de Economia Doméstica, por aluna de 15 anos do Colégio Des Oiseaux, instituição tradicional, administrado por religiosas belgas, da congregação das Cônegas de Santo Agostinho. É um álbum de recortes sobre aspectos da vida familiar e tarefas domésticas. Cerca de 80% das imagens são ilustrações e fotografias recortadas de revistas norte-americanas, principalmente *Good Housekeeping* e similares, inclusive com legendas em inglês. Com imagens relacionadas a hábitos, produtos e padrões norte-americanos, reflete acesso a informações e anseios. A condição de trabalho escolar de instituição tradicional autentica a aceitação. A conservação do material confirma o apreço. [15]

A maneira de Regina. A formação artística de Regina Graz na Escola de Artes Decorativas de Genebra seguiu a tradição ocidental. Aconteceu na década de 1910 e seu trabalho consolidou-se profissionalmente na década seguinte, sob a égide do Art Déco,

A partir do final dos anos 1930, uma série de circunstâncias no cenário internacional determinou alterações no desenho de interiores. Em paralelo às propostas funcionalistas, outros padrões floresciam, também eles cercados pela aura do moderno, do conforto, não pautados por despojamento, mas pela glamourização e pela idéia de luxo.

A data de abertura de Tapetes Regina coincide com a necessidade de suprir um mercado antes acostumado a produtos importados.

Os desenhos desenvolvidos por Regina e por outros produtores industriais no período 1947-1954, correspondem à retomada da composição do tapete Art Déco chinês e Art Déco feito na China, com barrado decorativo para separar duas superfícies cromáticas, uso de campo monocromático apenas com medalhão ornamental no centro ou nas bordas, uso de elementos decorativos nos quatro cantos ou só nos diagonais.

São tapetes harmoniosos com tendências seguidas por alguns designers de interiores, inclusive John Graz, próximos ao gosto de uma geração distante interessada das linhas retas e formas geométricas do Art Déco dos nos 1920, mas voltada para a o conceito de luxo moderno, manifesto pela atualização de elementos tradicionais.

Os desenhos de Regina para esses tapetes têm como característica o retorno ao ornamento tradicional, atualização do traçado e do uso da cor. Seguindo a estratégia de

Lurçat[16], optou pelo uso de poucas cores, em combinações e pelo uso de tons sobrepostos para efeito de sombreado e volume. Amiúde usava para o campo tonalidades identificadas com as da tapeçaria francesa Aubusson e Savonnerie: rosas, azuis claros, ocre, vinho, verdes claros marfins, retomando outra tradição ocidental.

Mantinha a estrutura Art Déco do tapete chinês e usava elementos como: folha de acanto, flor de lis, concha,voluta, *pot au feu*, grega, asa de morcego, cornucópia, rosa, *sakura*, espiga de trigo, coroa de louro, escudos, *grottesco* e *rocaille*, Nos tapetes de Regina, as linhas fluidas e figuras miúdas compõem adequadamente com o conjunto proposto por John Graz, cujos projetos se caracterizavam pela leveza e pelos pés finos.[17]

Considerações finais. Os vinte e sete estudos para tapetes de autoria de Regina Graz pertencentes à coleção do MAB-FAAP estão distantes dos trabalhos que a identificaram como artista modernista e pioneira do design de interiores no Brasil na década de 1920.

Associados a retrocesso por contrariarem o processo de depuração das propostas funcionalistas, esses desenhos se inserem dentro do panorama de sua época e registram um capítulo do design de interiores brasileiro a partir do tapete.

Sobre a formação do gosto, apresenta material para análise de momentos de retomada e alteração de padrões tradicionais para obtenção de significados novos, em situações onde os elementos de prestígio e distinção relacionados às antigas formas precisam ser mantidos, mas é necessário dar-lhes novos aspectos plásticos sua desvinculação a alusões ultrapassadas.

Os desenhos, são filhos legítimos de seu tempo e apontam diversas vias de análise. São testemunhos de situações e processos complexos, aqui analisados com brevidade, que evidenciam tessituras culturais e sociais, com evidentes alterações de gosto. Evidenciam um novo momento com outros hábitos e influências, em que os são valorizados aspectos como conforto, abastança e luxo.

A hipótese aqui aventada é que esses desenhos são regidos por dois aspectos. O primeiro deles é a adoção da estrutura de composição dos tapetes Art Déco chineses, tendência seguida por outros designers no período de 1948-1954. Em segundo lugar esses tapetes chineses de referência, já vinham avalizados pelos gosto norte-americanos, então personificações das vantagens e do bom gosto da vida moderna.

O novo uso feito pelos decoradores americanos dos ornamentos tradicionais levava a artista de volta ao seu vocabulário de formação acadêmica e aos elementos de linguagem do seu período de consolidação profissional: o Art Déco. Trabalhava em uma zona de conforto, dentro de seus procedimentos próprios, consoante a demanda do público.

Seu trabalho tinha a aprovação dos usos da época, a fidelidade às suas origens e a inte-

gração com os projetos do estúdio de John Graz. Seu traço delicado e senso cromático harmonioso, forneciam opções dentro do registro de seu tempo, sem exageros e com os índices de distinção necessários.

Hoje existem poucos remanescentes dos tapetes de Regina. Nos anos 1950 muitos daqueles tapetes Art Déco geométricos, hoje tão apreciados, foram descartados e substituídos por outros industrializados. Nesse oscilar do gosto,, cabe a pergunta sobre o destino desses tapetes feitos por ela nos anos 1940/1950 e se algum dia terão o mesmo prestígio que aqueles geométricos.

---

[1] Para este estudo foram pesquisados os arquivos do Instituto John Graz São Paulo. motivo pelo qual agradecemos a atenção da Sra. Annie Graz. De acordo com observações de fotografias de época dos arquivos do Instituto John Graz, São Paulo

[2] para mais informações verificar: Ana Paula Cavalcanti Simioni: "R.egina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil",**Revista do Instituto de Estudos Brasileiro.**São Paulo, USP/ Editora 34,n. 45,set 2007, pág. 87-106.

[3] Carta col.MAB-FAAP

[4] Depoimento de D.. Adelaide Roso à autora no dia 25/8/2008. D. Adelaide Roso começou como artesã emm Tapetes Regina em 1943 e foi secretária particular de Regina Graz até seu falecimento em. .

[5] Nas revistas pesquisadas, Tapetes Santa Helena é o maior anunciante de tapetes. Mesmo nas fichas técnicas de decoradores e arquitetos, é a referência mais freqüente. Apesar de sua produção ser semi-artesanal, os tapetes são anunciados como de fabricação manual.

[6] Nos arquivos do Instituto John Graz existem projetos de vários tipos de tapetes: geométricos, tipo orientais, franceses, florais e semelhantes aos da col. MAB-FAAP, aos quais nos detemos.

[7] Caio Prado Júnior. História Econômica do Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 34ª. edição,986, pág. 304.

[8] Caio Prado Júnior. *Idem.*

[9] Robert Heller. Carpet Showroom, for a buyer-s market: Alexander´s Smith space. **Interiors + Industrial Design**. Jun 1947, volCVI, n.1.

[10] Descrevem de acordo com estilos, origens e materiais, em variedade muito maior do que as opções à disposição do público brasileiro. Citam tapetes Aubusson, Savonnerie, Gobelins, da Bessarábia, caucarianos, persas, berbers, indianos,chneses, turcos, Navajos, peruanos, argentinos, anglo-persas, manuais, industriais, de couro, de chenille, sintéticos, de lã, de seda, de nylon.

[11] Mais informações Notes About Art Deco Rugs by Allan Arthur**. htp://www.cyberrug.com/deconotes.htm;** http://wason.library.cornell.edu/Tianjin/cif.html; http://www.jozan.net/2005/art_deco_rugs.asp

[12] Elizabeth Bogen. What the Wool Trade Wrought, Rug-Making in Early 20th Century Tianjin". First published in Hali Magazine, Issue 118, September-October 2001, pp. 102-105

[13] Elizabeth Bogen. "in Search for Walter Nichols" . http://www.cyberrug.com/bogen-walternichols.htm

[14] HOTEL QUITANDINHA: ALAVANCA DO FALSO "MODERNISMO" PETROPOLITANO VII http://petropolisnoseculoxx.zip.net/arch2007-02-01_2007-02-28.html consultado dia 24/9 às 10,21 horas

[15] Álbum "Economica Doméstica – 1945" – Rachel Meirelles Reis, coleção da autora

[16] Jean Lurçat deu novo alento às manufaturas de Aubusson, na França na década de 1930, ao convidar vários artistas para desenvolverem projetos para tapeçarias e reduzir a gama de cores empregadas, para tornar a realização economicamente viável. http://www.anne-madden.com/LeBPages/chronology10.html consultado dia 26/9 às 7,56 hs.

[17] mais informações sobre o trabalho de John Graz: Ana Maria Affonso . John Graz. Arquiteto de Interiores. Dissertação de mestrado, defendida na FAU-USP, São Paulo, 2008.

A construção da maldição sobre o ecletismo no Brasil: o caso dos móveis

Marize Malta

Profª EBA – UFRJ
Doutoranda em História Social - UFF

A comunicação aborda a historiografia da arte no Brasil, pontuando as tramas tecidas pelos historiadores que empreenderam as primeiras escritas da história do móvel no Brasil, observando as posturas e os movimentos que levaram ao esgarçamento da tessitura da manifestação eclética.

Historiografia; ecletismo; mobiliário.

Cette communication aborde l'historiographie de l'art au Brésil, en ponctuant les trames tissées par les historiens qui entamèrent les premiers écrits de l'histoire des meubles au Brésil, en observant les postures et les mouvements qui menèrent à la déchirure de la tessiture de la manifestation éclectique.

Historiographie; éclectisme; mobilier.

Preâmbulo

Em 1939, Lucio Costa, em clássico artigo sobre o mobiliário luso-brasileiro, ao chegar ao período do reinado de D. Pedro II, declarou: "Dessa época em diante, as várias modas ecléticas, **artisticamente estéreis** e já de fundo quase exclusivamente **comercial**, foram **quebrando**, aqui como em toda a parte, a boa tradição, **deformando** o senso de medida e conveniência"[1] (grifos meus). Essa maneira de ver marcou as bases da historiografia do mobiliário no Brasil e permaneceu consolidada por muito, muito tempo.

Quase sessenta anos depois e há pouco mais de dez anos, o Museu da Casa Brasileira registrou, em publicação que pretendia sintetizar a história do móvel da casa brasileira, a seguinte sentença sobre os móveis ecléticos:

> Embora os modelos e motivos ornamentais fossem geralmente **copiados** integralmente do passado, as linhas tornaram-se mais **pesadas**, as proporções **menos elegantes** e as ornamentações mais **carregadas**, predominando a **total falta de originalidade e de harmonia**, o **excesso** de linhas curvas e o **exagero** de entalhes e ornamentos.[2] (grifos meus)

Partindo do pressuposto que esse museu paulista, criado em 1970, é o único que abriga exclusivamente móveis e utensílios domésticos dos séculos XVII ao XX, ele assume certa posição de referência para o país, reverberando as opiniões publicadas sob sua tutela.

Por meio desses dois depoimentos, localizados em extremos temporais, podemos verificar que os móveis

qualificados como ecléticos se mantiveram como páginas ausentes ou como parágrafos malditos na escrita da história da arte no Brasil. Normalmente, a história do móvel no Brasil debruçou-se com grande interesse pelos móveis ditos coloniais, classificados por vezes como luso-brasileiros, cujas linhas despojadas teriam sido eclipsadas pelos móveis ecléticos e reiluminadas pelos exemplares modernistas, acompanhando os discursos realizados pela historiografia da arte.

A abordagem sobre o objeto eclético nos livros de história geral da arte em vez de amenizar a situação, sancionava-a ou mesmo a agravava. De modo geral, os livros de história da arte no Brasil, quando mencionavam móveis do século XIX, costumavam contemplar exemplares das primeiras décadas do oitocentos e dos anos finais, como se esses extremos fossem representativos da produção moveleira de todo o século, promovendo um processo de desmemorialização dos móveis ecléticos. Por outro lado, as casas da segunda metade do século XIX os acolheram em profusão, situação que oferece uma contra-argumentação sobre a crítica aos móveis que não tiveram importância para a história da arte.

Ultra-ornamentados ou destituídos de estilos, os artefatos ecléticos se tornaram móveis esquecidos, móveis renegados por uma história no Brasil. Vejamos os primeiros artesãos que se imbuíram de montar os primeiros teares em cujos quadros e liços as tramas dessa história foram elaboradas. Voltemos a eles e os enfrentemos como mediadores de representações de práticas sociais que levaram ao balizamento do juízo da boa e má linguagem do móvel.

Primeiras histórias

No Brasil, o interesse pelo mobiliário se desenvolveu inicialmente por colecionadores e antiquários. A quantidade e, principalmente, predicados dos interessados qualificavam a importância de determinados estilos e/ou modalidades de arte. Como exemplo, podemos citar a coleção de móveis luso-brasileiros de Raymundo Ottoni de Castro Maya, iniciada nos anos de 1920, demonstrando uma preferência que se tornava regular entre intelectuais e empresários, principalmente nos anos 1930 e 1940.

Aos poucos, profissionais de diversas áreas incursionaram pelo assunto diante do empenho em se construir uma história da arte nacional, ora incluindo o mobiliário no grande conjunto da produção artística realizada no Brasil, ora especificando sua 'evolução' isoladamente. A partir dos anos de 1920, começaram, de forma tímida, pesquisas sobre a produção de arte decorativa no Brasil. Os móveis e os outros objetos compunham um acervo material que poderia 'revelar' a originalidade brasileira, porque se julgava que esses objetos estivessem sob menor controle dos modelos das ordens religiosas e da metrópole portuguesa e, a partir dessa situação, o gênio local poderia mostrar toda sua potencialidade criadora e fazer eclodir uma arte brasileira[3].

Esses primeiros tecelões da história moveleira tratavam de reunir exemplares considerados representativos dos estilos artísticos, funcionando como catalogadores de formas, materiais, usos. O mercado também competia a favor do empenho dos historiadores do móvel, na medida em que a procura pelos artefatos coloniais se intensificava, como testemunhou Mário Barata:

> Os móveis de nosso período colonial despertam cada vez maior interesse, não só por se acharem intimamente ligados à História do Brasil, à evolução de nossa casa e de nossas condições de existências através de três séculos, como porque o seu aspecto diferente, em outras palavras o seu estilo, que muitas vezes apresenta uma não sei que de curioso, estranho ou agradável, atrai dia a dia mais intensamente a atenção dos entendidos e do gosto de arte de muitos colecionadores (...).[4]

Trabalhos exclusivos sobre mobiliário foram editados quase sempre em revistas institucionais, em forma de artigos. Entre os tecelões das primeiras histórias sobre os móveis estavam Francisco Marques do Santos, Clado Ribeiro de Lessa, Hélcia Dias, Mário Barata, Gustavo Barroso, Lúcio Costa, José de Almeida Santos, José Marianno Filho, José Wasth Rodrigues. Uns se tornaram referência, caso de José de Almeida Santos[5] e José Wasth Rodrigues[6]. Alguns direcionaram o conhecimento dos móveis para áreas específicas, caso de Gustavo Barroso[7], diretor do Museu Histórico Nacional a partir de 1922 e professor da disciplina de *Técnicas de Museus*. Outros flertaram com o assunto, contribuindo com sua posição quanto aos móveis brasileiros, mesmo que momentaneamente. Em comum, todos se concentraram nos móveis de matriz ibérica, os ditos móveis coloniais.

A Revista do Patrimônio Histórico, editada a partir de 1937, foi um dos depositários privilegiados dos estudos em torno das 'descobertas' acerca da arte brasileira, assim como outras publicações especializadas, a exemplo dos anais do Museu Histórico Nacional. Nos seus primeiros números, houve artigos sobre mobiliário que buscaram desenvolver argumentos acerca de um estilo brasileiro e de nomenclaturas 'rigorosas' que estipulassem um repertório comum entre especialistas e amadores. Além dos móveis coloniais, os móveis chamados de D. João VI e Império também foram contemplados e alargavam a incidência de uma imagem identificada como nacional.

Justamente nesse período, de 1920 a 1950, a produção artística brasileira abraçava o modernismo, sob diferentes formas, enfrentando-o como um movimento de renovação e ruptura, cujo 'estilo' anterior – o ecletismo / o academismo – seria sua antítese 'natural'. Mais do que manifestações artísticas 'evoluídas', o modernismo ofereceu um modelo historiográfico para ordenar a narrativa sobre a arte ocidental[8]. O que não se encaixava no padrão, o que não se compatibilizava com a idéia de progressão linear, era motivo de execração ou exclusão.

Um dos grandes desafios estava em escrever uma história do mobiliário brasileiro, portanto englobando todas as manifestações artísticas, e justificar a ausência dos artefatos ecléticos. Alguns deliberadamente esqueciam, sem se dignar a dizer o porquê, outros, por generosidade, concediam parcas linhas sem muitos comentários, e os sinceros explicavam com todas as letras o motivo da ausência de móveis que, mesmo presentes historicamente, não mereceram figurar na história do móvel brasileiro com igual consideração. Diferente de aspectos de usabilidade, conforto, técnica, foi a imagem dos móveis oitocentistas o alvo de críticas denegatórias por parte de críticos contemporâneos e de gerações posteriores: móveis horrorosos[9], estilo decadente[10], o pior possível[11]. Pareciam ainda impregnados pela mesma visão de José Marianno Filho, descrita em 1942 da seguinte forma:

> No segundo Império, surgem as caricaturas, os arremedos caricatos, as figuras de louça esmaltada, espécie de ersatz da escultura indígena. De Paris, mandam vir os *nouveaux riches* mulatos míseras cadeirinhas douradas, onde não se ousam sentar as matronas obesas do país. Os espelhos atravancavam as paredes. Não se conhece outra maneira de enobrecer os muros internos das casas ricas[12].

A maioria dos historiadores do móvel no Brasil depositava no industrialismo da produção moveleira o motivo fundamental para a decadência dos móveis ecléticos, seguindo tendência internacional: "Depois disso [1ª metade do século XIX], houve apenas modas improvisadas e sem rumo, já desorientadas pela produção industrial que dia a dia se acentuava"[13]. A fala da decadência do artesanato e do gosto como promovedora de móveis 'feios' assegurava aos que a emitiam e aos que a apoiavam um lugar de superioridade em relação àqueles que simpatizavam com móveis industriais e/ou ecléticos. Veremos que nos momentos em que o discurso sobre a formação da nacionalidade estava aflorada, havia igualmente uma acalorada crítica negativa em relação aos objetos estrangeiros e industrializados usados nas casas brasileiras. Por outro lado, os móveis neocoloniais, também industrializados, que ambientaram algumas casas nas décadas de 1930 e 1940, não recebiam críticas negativas, visto usarem uma matriz 'nacional'. Saber que determinados móveis eram elegantes e outros não, que uns eram eximiamente construídos e outros grosseiramente, que uns eram nacionais e outros estrangeiros, estabelecia um regime de poder traçado pelo conhecimento e pela habilidade de saber ver.

Essa situação levava os autores dos livros sobre mobiliário, vinculados à história da arte, a refutarem historicizar os móveis que não compartilhavam de um padrão de aparência passível de ser identificado como arte. Os móveis elaborados na segunda metade do século XIX, ditos ecléticos, ditos burgueses, ditos industriais, ditos decadentes, não se encaixavam em modelos ideais e, assim, não eram dignos de figurar em obras que pretendiam apresentar uma narrativa própria das artes, de visão unilateral. Os estilos

decorativos identificados como Restauração, Luís Felipe e Segundo Império, na França, e Vitoriano, na Inglaterra, em virtude de serem vistos como pseudo imitações de soluções plásticas do passado (ecléticos) eram classificados como "bastardos"[14], ou seja, fora da linhagem estreita da evolução dos estilos.

Ao mesmo tempo, as artes decadentes eram necessárias: faziam-se antíteses, contrários, reversos que ratificavam a grandeza e genuinidade colonial. No Brasil, a adoção dos estilos historicistas, em voga na Europa, não poderia ser vista como revivalismo de épocas passadas, mas adoção de formas representativas de uma modernidade. A situação de desprezo ao móvel eclético no Brasil era comandada por outros fatores, fortemente impregnados de ímpetos xenófobos. Não por acaso, historiadores do mobiliário resgataram Eça de Queiroz para sancionarem a elegia ao móvel ibérico e justificar o horror aos móveis ecléticos, vistos decorrentes de uma situação anômala, marcada por fraqueza moral, capaz de sucumbir, sem qualquer resistência, às más influências estrangeiras.

Vejamos o que dizia Eça:

> São estes doutores, brasileiros de nacionalidade, mas não de nacionalismo, que cada dia mais desnacionalizam o Brasil, lhe matam a originalidade nativa, com a teima doutoral de moralmente e materialmente o enfardelarem n'uma fatiota européia feita de francesismo, com remendos de vago inglesismo e de vago germanismo.[15]

Impregnados por esse olhar português, de 1888, poderíamos dizer que os móveis ecléticos eram móveis de *doutorice*, móveis-doutores em terra de matutos e selvagens. Do mesmo modo que Eça acusava os doutores de darem as costas ao país, esses móveis de feições estrangeiras foram vistos como se ignorassem totalmente a natureza nacional, um verdadeiro desvio-padrão que deveria ser rechaçado e esquecido.

A dificuldade para os primeiros desbravadores da história do móvel brasileiro residia em desejar encontrar originalidade nacional e empregar a lógica internacional, ciência e método, para garantir credibilidade ao estudo. José de Almeida Santos anunciava a importância do mobiliário sob o ponto de vista do conforto e da arte, buscando apoio no exemplo de valoração do mobiliário pelo povo anglo-saxão, além de alegar que a sua qualidade técnica e formal estaria diretamente relacionada com seu conhecimento pelos produtores e consumidores. A divulgação de peças exemplares ainda sustentava um ideal de educação de gosto, o que levava Almeida Santos a criticar certas soluções na decoração de espaços institucionais que frequentava, como a Escola Nacional de Belas Artes:

> Ninguém admitiria em Londres, por exemplo, em um edifício da categoria do da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, um "Salão Nobre"

> de paredes decoradas com frisos, festões e óvulos de estuque, exibindo o mobiliário anacrônico, pobre de feitio, pobre de estrutura, sem estilo, sem condizer com a arquitetura ambiente e, sobretudo, além de enxovalhado, colocado sem a mínima observação de regras de proporção, de perspectiva e de estética, como desta Escola.[16]

Para incentivar a valorização do chamado móvel nacional, José de Almeida Santos oferecia sugestões de acomodação dos móveis antigos nas casas modernas, mostrando imagens de composições decorativas julgadas próprias e elegantes. Em oposição, tudo aquilo que não se compatibilizasse com o modelo de "casa para morar"[17] nacionalista, era considerado ultrapassado, até mesmo aberração, e identificado como "casa para atrapalhar"[18]. Já podemos supor qual era a referência para a antítese da casa ideal...

A *causa da nacionalidade*[19], assim denominada por José Marianno Filho, e o padrão hegemônico do ideal modernista formaram filtros culturais que direcionaram posições de olhares frente aos móveis ecléticos. O ecletismo foi visto sendo algo a ser reformado, renovado, modernizado e, desse modo, levava-se a crer que já surgiu ultrapassado, conformado, velho, fadado ao fracasso.

Contudo, se os móveis ecléticos desapareceram dos livros sobre móveis, eles não sumiram das casas brasileiras. A própria força-tarefa de rejeitá-los parecia querer convencer o público que usufruiu de suas formas 'estrangeiras' de que eram móveis não compatíveis com 'nossa natureza'. Para que o discurso fosse defendido, a realidade deveria ser a oposição da defesa e, sendo assim, grande parte das casas brasileiras estaria repleta de móveis do tipo 'eclético-estrangeiro', demonstrando a preferência que vigia naquela época e a grande recepção que aquele tipo de móvel obteve por seus consumidores.

Se os historiadores acusavam o móvel eclético de estar 'fora do lugar', que as casas brasileiras se europeizaram e desprezaram sua simplicidade 'natural', isso significa que eram vistos como ameaças e, para serem encarados assim, deveriam estar completamente incorporados nas casas brasileiras. Havia, portanto, uma história encoberta, que não via os artefatos oitocentistas enquanto integrantes do conjunto de imagens que formaram a cultura visual do Segundo Império, adentrando-se pela República. Foram objetos visualmente compartilhados e formaram um arquivo comum de conhecimento do mundo material que integraram. Compuseram, junto a outras fontes, experiências visuais que conviviam e se complementavam, ratificando um novo estatuto de olhar. É preciso, pois, olhar com outros olhos, com olhos que enxerguem muitas camadas de tempos e sentidos capazes de dar conta de sua complexidade

Se a narrativa modernista já mostrou vários sinais de esgotamento, relativizada pelos novos ares da historiografia da arte contemporânea, possibilitando diversas narrativas paralelas e mesmo diacrônicas, apoiada em diferentes métodos e pressupostos teóricos,

o mesmo não podemos afirmar quanto à escrita da história do mobiliário eclético. É preciso mudar a situação de isolamento dos objetos, no caso os móveis, frente às histórias da arte, como se faz urgente revigorá-los sob os auspícios de outras abordagens que lhe restituam o lugar devido na istória.

---

[1] COSTA, Lucio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. In: ARQUITETURA CIVIL III, mobiliário e alfaias. Rio de Janeiro: MEC-IPHAN, São Paulo: FAU-USP, 1975, p.133-146. p.144. [original de 1939]

[2] BAYEUX, Glória. *O móvel da casa brasileira.* São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997. p. 67

[3] ARTE NO BRASIL. São Paulo: Abril Cultura, 1979. 2v. p.95.

[4] BARATA, Mário. Os móveis do Brasil Colonial. *Cultura Política,* Rio de Janeiro, n.40, maio 1944, p.243-248. p.243.

[5] RODRIGUES, José Wasth. *Mobiliário – artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968; *Mobiliário do Brasil antigo, evolução de cadeiras luso-brasileiras.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958 ; Móveis antigos de Minas Gerais. *Arquitetura,* Rio de Janeiro, IAB, n.31, p.8-16, 1965

[6] SANTOS, José de Almeida. *Mobiliário artístico brasileiro.* São Paulo: [s.n.],1944 ; O estilo brasileiro D.Maria ou colonial brasileiro. *Revista do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional,* n.6, p.321-335, 1942 ; O estilo Beranger. *Arquivos,* Recife,n.1-2, p.231-239, 1945-1951 ; Mobiliário americano no Brasil. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p.20,26 e 79, 9 jul.1949 ; Mobiliário. In: *Manual do colecionador brasileiro.* São Paulo: Martins, 1950, p.286-334; *Mobiliário artístico brasileiro*. São Paulo: Museu Paulista, 1963. 3v. [Trata-se da obra de 1944, significativamente revisada e acrescida de dois volumes referentes à terminologia ebanística].

[7] BARROSO, Gustavo. Classificação geral de móveis antigos. *Anais do Museu Histórico Nacional,* Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, v. 4, 1947, p.587-594 ; O mobiliário luso-brasileiro. *Anais do Museu Histórico Nacional,* Rio de Janeiro, v.1, 1940, p.5-19 ; *Introdução à técnica de museus.* Parte geral e parte básica. 2 ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Museu Histórico Nacional, 1951. [escrito em 1945]

[8] Acerca de uma análise crítica sobre historiografia da arte modernista, vide COUTO, Maria de Fátima Morethy. A história da arte após a crise do modernismo: o caso brasileiro. In: RIBEIRO, Marília Andrés ; RIBEIRO, Maria Izabel Branco. COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26., 2006, São Paulo. *Anais...* Belo Horizonte: C / Arte, 2007. p.61-67.

[9] BRUNT, Andrew. *Guia dos estilos de mobiliário*. Lisboa: Presença, 1990. p.206.

[10] CANTI, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil.* Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989. p.161.

[11] BAYEUX, op. cit., p.60.

[12] MARIANNO FILHO, José. *Estudos de arte brasileira.* Rio de Janeiro: [s.n.], 1942. p.117.

[13] BARATA, op.cit., p.246.

[14] BARROSO, 1947, op.cit., p.346-347.

[15] Eça de Queiroz. Carta a Eduardo Prado em 1888. Apud SANTOS, 1944, op.cit., p.XXVII a XXXIII. Também citado em TENREIRO, Joaquim. Móvel brasileiro, um pouco de sua história. *Arquitetura* - revista do Instituto de Arquitetos do Brasil, Rio de Janeiro, n. 31, p. 25-27, jan 1965. p.27.

[16] SANTOS, 1944, p.XIII.

[17] Ibid., p. 106 e 134

[18] Ibid., p. 136.

[19] MARIANNO FILHO, op.cit.

Uma história da historiografia de arquitetura: texto e imagem na definição de uma disciplina

Denise Gonçalves

Doutor em História da Arte
CBHA

A definição do enquadramento da história da arquitetura se dá dentro de uma relação dialética entre texto e imagem que remonta à própria definição da arquitetura como arte do disegno. Repensar esse enquadramento dentro da historiografia implica em questionar essa relação, examinando-a sob o ponto de vista histórico, e trazer ao primeiro plano o problema do espaço e da sua impossibilidade de reprodução pela imagem.

Historiografia da arquitetura; imagem e texto; enquadramento.

La définition de l'encadrement de l'histoire de l'architecture se déroule au sein d'une relation dialectique qui s'établit entre texte et image, et qui se rapporte à la définition-même de l'architecture en tant qu'art du dessin. Réfléchir sur cet encadrement dans l'historiographie signifie aussi bien questionner cette relation en l'examinant sur le point de vue historique que ramener au premier plan le problème de l'espace et de l´impossibilité de sa reproduction par l'image.

Historiographie de l'architecture; image et texte; encadrement.

Adolf Loos, o arquiteto vienense famoso por seu manifesto Ornamento e Crime, de 1908, afirmava que os espaços realizados por ele – projetos de interiores residenciais constituiram boa parte de sua obra – eram tão inexpressivos quando fotografados que seus próprios usuários não os reconheciam[1]. Haviam sido projetados não para o olhar, mas para a experiência e o hábito. Essa objeção do arquiteto é claramente justificada, principalmente se pensarmos nos seus projetos arquitetônicos: esses dificilmente poderiam ser captados satisfatoriamente pelos meios de representação bidimensional, já que sua abordagem essencialmente tridimensional da arquitetura – o *Raumplan* criado por ele consistia num encaixe de cubos – se adaptava muito mal à fotografia, e menos ainda ao desenho arquitetônico convencional.

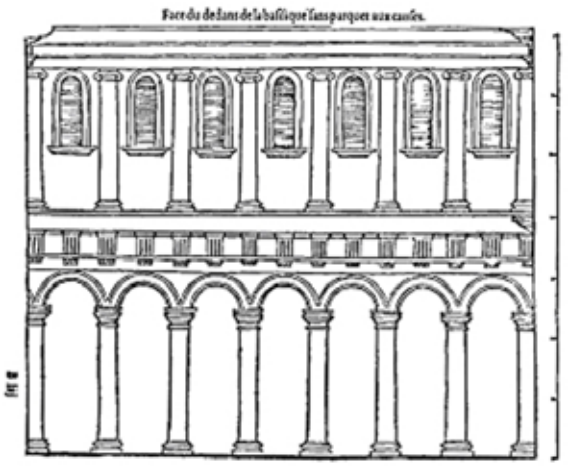
Essa atitude da parte de um dos maiores críticos da modernidade do início do século XX traz à tona um problema que incide diretamente sobre a história da arte e sobre a discussão contemporânea em torno de seus limites. Se o espaço arquitetônico dificilmente pode ter sua espacialidade reproduzida de forma satisfatória através da imagem, sua abordagem pela historiografia esbarra na dificuldade de se dar suporte visual à narrativa e, por conseqüência, de se conferir credibilidade à análise feita pelo historiador. É provável que esse empecilho para a reprodução do espaço tenha contribuído para que os objetos arquitetônicos fossem em geral tratados dentro das possibilidades de leitura oferecidas pelo desenho ou pela fotografia, i.e., de forma parcial. Estaríamos assim diante de um problema estrutural de enquadramento do objeto arquitetônico pela história da arte causado

em parte por um problema de representação do espaço, no sentido apontado por Hans Belting desta ter buscado, desde sua origem, um nexo entre narrativa e imagem para a definição do seu recorte [2].

A atitude de Loos revela ainda mais alguns aspectos. Recusando qualquer valor à reprodução de suas obras, o arquiteto evidencia não só as limitações do desenho arquitetônico no que se refere à representatividade do espaço, mas ainda as limitações da própria concepção da arquitetura como arte do *disegno*, no sentido albertiano do termo. Não é por acaso que se mostra um crítico contundente do sistema acadêmico e dos arquitetos "desenhistas" formados dentro dele. Dizendo-se artesão e não artista, funda uma escola de arquitetura cujo ensino privilegia a prática da construção e o conhecimento dos materiais. O pouco valor que concede à reprodução de suas obras através de imagens pode ser entendido ainda como uma certa indiferença em relação ao fato de que, não reproduzidas, elas dificilmente se tornariam objeto de uma historiografia de arquitetura que se delineia nesse momento como suporte para o tão criticado ensino oficial. Essa indiferença parece se relacionar ao próprio enquadramento da história da arquitetura como história da arte do disegno, e ao caráter abstrato da redução da obra a imagens pouco representativas do espaço.

O problema das relações entre arquitetura, história e imagem, assim, se relaciona diretamente à própria definição da primeira como arte do disegno, i.e., a Alberti nos seus Dez Livros de Arquitetura, de 1452. A definição do edifício como uma espécie de corpo constituído de concepção e matéria, como se sabe é decisiva: ao arquiteto cabe o projeto enquanto idéia, invenção, atividade intelectual. O disegno materializa assim um processo racional e dedutivo que parte de princípios tirados da natureza e da observação da arquitetura antiga, e o corpo arquitetônico torna-se um conjunto de relações entre linhas e proporções, regido pela conveniência. A concepção de Alberti vai muito além do edifício isolado já que o pano de fundo do tratado é a construção da cidade em todas as suas dimensões: física, social e política.

O tratado possui ainda um viés historiográfico, não apenas pelas referências à Antigüidade mas também por conceder valor histórico aos edifícios remanescentes de épocas passadas, considerados "indícios" ou "argumentos" [3] que conferem credibilidade aos relatos e histórias do passado. Essa noção de monumento acrescida de uma visão crítica sobre os antigos que leva a uma seleção das obras julgadas exemplares, já estabelece um primeiro recorte de caráter valorativo dentre a produção arquitetônica do passado. Este tipo de recorte, assim como o princípio de arte do disegno serão, como já se sabe, reafirmados um século mais tarde por Vasari em sua *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos*, origem e modelo para a posterior definição da história da arte enquanto disciplina.



Elevação.
Art de bien bastir du Seigneur Leon Baptist Albert, gentilhomme florencin, divisé en dix livres.
Paris, 1553

No que se refere às imagens, o texto de Alberti não parece ser fartamente ilustrado[4] se pensarmos na extensão de sua abordagem. Os desenhos que se referem aos edifícios, antigos ou não, apresentam-se segundo o formato planta-elevação que se tornará característico do projeto de arquitetura: elucidativos quanto às linhas gerais da composição – escala, proporções, distribuição, aberturas e decoração das superfícies – não oferecem nenhuma informação sobre a espacialidade, à exceção dos estudos de abóbadas que são complementados por representações perspectivas. Apesar de Alberti pensar na escala da cidade, os edifícios são apresentados como objetos isolados, sem a moldura do espaço circundante – são protótipos de aplicação universal. Elementos arquitetônicos – colunas, entablamentos, ornamentos, etc. – aparecem representados individualmente como detalhes construtivos apesar de constituírem um todo dentro da composição ornamental dos espaços.

O disegno de arquitetura configura-se assim como a representação das partes – as partes de um corpo – já que a obra é desmembrada em planos e fragmentos – e também como a representação de uma idéia da obra – ou dos princípios constitutivos dela – mais do que da própria obra em sua materialidade espacial. Visto por esse ângulo, é quase tão abstrato e arbitrário quanto o classicismo renascentista. O próprio Alberti parece reconhecer suas limitações quando recomenda a elaboração de maquetes antes da construção, para uma avaliação prévia do efeito geral da composição.

Limitado ou não, o disegno estabelece-se a partir daí como a representação "científica" da arquitetura constituindo-se na base do ensino oficial da disciplina a partir do século XVII, apesar de nem sempre corresponder aos desdobramentos do classicismo. Torna-se especialmente problemático para a vertente que privilegia a abordagem espacial em detrimento do simples tratamento ornamental das superfícies, tendência que se inicia ainda no século XV com a série de igrejas de planta centralizada, passa pelas vilas de Palladio e chega aos arquitetos revolucionários do século XVIII, constituindo-se em estudos de combinações de sólidos geométricos. O disegno também é insuficiente para a

representação dos interiores: o trabalho de modulação do espaço através da ornamentação, cada vez mais refinado pelo arquiteto como recurso para se introduzir nuances no interior do rígido sistema clássico de proporções, é praticamente irreproduzível através dele.

Não é por acaso que a crise do classicismo no século XVIII, em que se mesclam os questionamentos em torno do ensino acadêmico, se reflita na representação da arquitetura. A crescente busca de expressividade espacial e o interesse pelas estéticas do sublime e do pitoresco que corroem a racionalidade clássica, acrescidos pela crescente ênfase na dimensão material e construtiva do edifício, fruto da ascensão dos engenheiros, são acompanhados por todo um leque de experimentações no que se refere à produção de imagens que se afastam do aridez do disegno. Nesse quadro se inserem tanto as representações fantasiosas de Piranese quanto os projetos do revolucionário Ledoux e os desenhos produzidos pelos engenheiros, de um inesperado caráter artístico e que introduzem ainda a dimensão temporal nas imagens, ilustrando não apenas a obra acabada mas o próprio processo construtivo.

O contexto do século XIX, no entanto, vai diluir esse impulso expressivo das imagens da arquitetura. Os problemas novos trazidos pela sociedade industrial – novas técnicas construtivas, novas tipologias, ênfase na função e o estreitamento da relação entre as escalas do edifício e da cidade – concentram a atenção dos arquitetos e engenheiros. A complexidade da construção do espaço moderno exige o projeto em primeiro plano. Apesar da afirmação da arquitetura como arte e ciência, e da presença de aspectos subjetivos ligados à percepção do espaço na concepção das obras, a racionalidade do disegno readquire seu papel de representação "científica", reafirmando-se como essência do ensino oficial da disciplina.

Toda essa problemática incide diretamente sobre a definição da história da arquitetura, já que, durante o período, esta se conforma enquanto disciplina segundo o duplo objetivo de dar suporte ao ensino oficial e prática profissional do arquiteto, e ao mesmo tempo oferecer subsídios para a restauração de monumentos. A história da arquitetura define-se, assim, como história da arte do disegno com todas as limitações que isso traz em relação ao enquadramento do objeto arquitetônico : o edifício isolado, desmembrado em planos e elementos ornamentais que dão suporte mais à análise estilística que a uma análise do espaço. Essa definição, no entanto, não poderia ser hegemônica num período de tantos questionamentos como o século XIX; ela não se dá sem nuances nem sem conflitos já que faz parte de toda a rede de relações imbricadas na discussão sobre a modernidade, e que envolve não apenas a própria constituição do espaço moderno mas também, sob o ponto de vista da arquitetura, o ensino e o papel da história dentro da produção arquitetônica.

Nesse sentido, a análise das imagens escolhidas como suporte para a historiografia nesse momento de definição pode revelar aspectos importantes, talvez mais do que a própria narrativa. Como observa Didi-Huberman a imagem permite a desconstrução temporal, já que expõe a heterogeneidade subjacente aos períodos ditos históricos. Se a história da arte

é mais uma *poética* – ou uma montagem não científica do saber – que uma ciência exata e universal[5], as imagens que a instrumentalizam são capazes de desconstruir o edifício histórico, mostrando a fragmentação das idéias sobre a arte que, apesar de contemporâneas, não são homogêneas. No caso da história da arquitetura, as imagens se encontram no centro da discussão sobre a pertinência do disegno como essência da arquitetura.

Tomando como exemplo a historiografia francesa, referência teórica fundamental durante o período, ainda que nos limitemos, num exame rápido, a historiadores relacionados ao sistema oficial de ensino, podemos observar algumas variações nos tipos de imagens, decorrentes da maior ou menor filiação ao disegno. Representações convencionais do tipo planta-elevação se mantém, às vezes com efeito mais perspectivo, o mesmo acontecendo com os detalhes. A técnica da fotografia começa a substituir o desenho, ainda que o enquadramento nem sempre explore as novas possibilidades de reprodução da tridimensionalidade. Os croquis, desenhos analíticos de traço mais livre, apesar de bastante expressivos parecem limitados a instrumento pedagógico – presentes nas notas de aula, não são comuns nas publicações historiográficas.

No conjunto, a vertente "construtiva" do ensino de arquitetura é a que parece mais se emancipar da representação tradicional. Viollet-le-Duc, um dos seus maiores representantes, crítico ferrenho do ensino acadêmico e ao mesmo tempo um dos personagens mais contraditórios do período, apesar de defender o racionalismo construtivo ilustra seu pensamento com imagens pouco técnicas e fortemente influenciadas pela estética do pitoresco. Privilegiando o desenho em perspectiva, aproxima-se de uma representação espacial mais completa inclusive no que se refere aos interiores; introduz ainda figuras humanas em substituição às escalas gráficas. Apesar de suas obras se dirigirem a um público especializado, parece se preocupar com a facilidade de leitura das imagens.

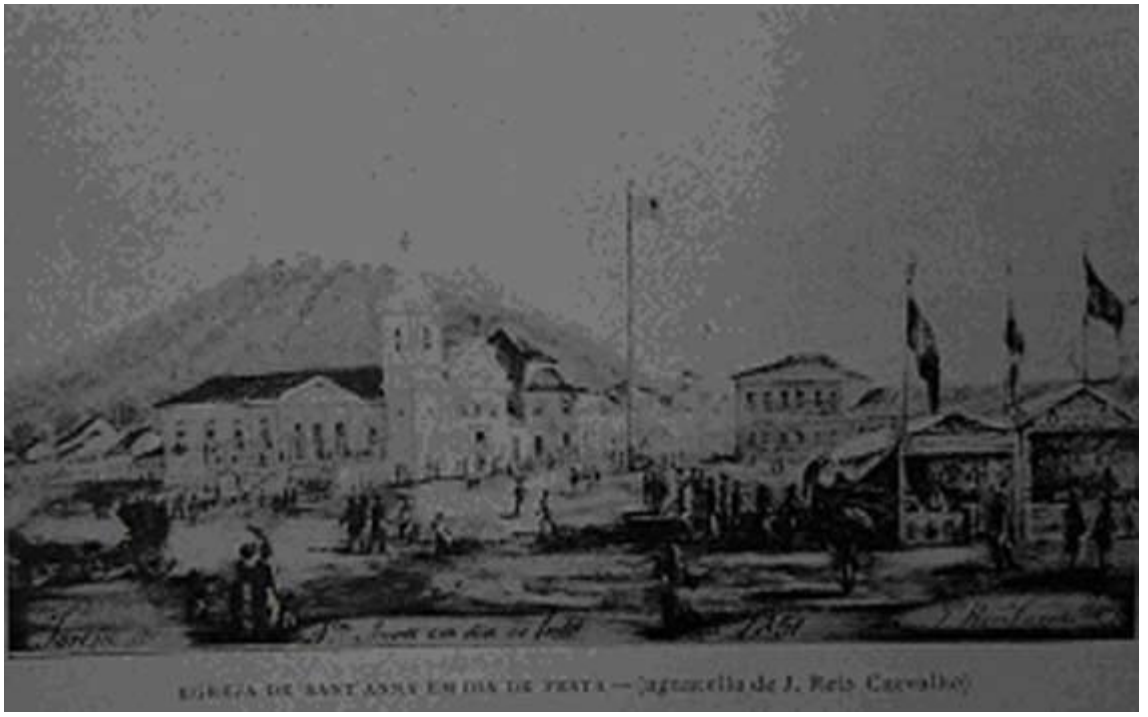
Outro expoente da linhagem construtiva, Auguste Choisy, professor da École des Ponts et Chaussées e da École Polytechnique, autor de um marco da historiografia de arquitetura – seu compêndio Histoire de l'architecture, de 1899, é até hoje referência para os estudos nessa área –, e também hábil desenhista, adota um tipo de representação inovador: a perspectiva axonométrica vista de cima, que permite tanto a clareza espacial como a medição precisa das proporções da planta. Centrando seus estudos no sistema construtivo, seus desenhos são em geral restituições de partes de monumentos mostrando as relações entre construção, composição espacial e aparelho decorativo dos interiores. As imagens, de legibilidade imediata, são ao mesmo tempo racionais e expressivas, ainda que dificilmente mostrem os edifícios em sua totalidade.

Transpor esse tipo de análise para o Brasil demandaria uma pesquisa mais longa e sistematizada de mapeamento da nossa historiografia de arquitetura já que esta parece surgir durante o século XIX de maneira esparsa, sob a forma de artigos em periódicos nem sempre especializados. Apesar dessa pesquisa estar ainda incipiente, podemos perceber

Solar Figueiredo.
Revista Renascença, nov.1905.



Aquarela de J. Reis Carvalho.
Revista Renascença, maio 1905.



alguns aspectos em relação às imagens que, a nosso ver, merecem ser apresentados.

Araujo Porto Alegre, em seu projeto de construir uma história da arte brasileira valorizando a arte colonial, escreveu uma série de artigos sobre as igrejas do Rio de Janeiro. Dentre eles, o que trata da Santa Cruz dos Militares, publicado em 1845 na revista Ostensor Brasileiro. A ilustração do texto, uma litografia, apresenta uma cena da paisagem urbana carioca: a igreja vista em perspectiva a partir do largo do Paço ocupa a parte esquerda da figura, sobresaindo-se a fachada, o restante da composição mostra o seu entorno próximo. Passantes e escravos se movimentam diante dela, numa cena cotidiana. Apesar da narrativa obedecer a um método que a caracteriza como texto historiográfico – explanação dos conceitos do autor sobre a arquitetura, dados históricos, cronologias, análise formal da obra ainda que parcial, comparação com outras igrejas do período – a imagem não possui nenhuma afinidade com o disegno.

O que está ilustrado não é um projeto nem um modelo funcional ou construtivo, mas um monumento inserido na dinâmica do espaço urbano. Voltando à narrativa, podemos encontrar o nexo. Tendo a cidade como cenário, o que interessa a Porto Alegre são os edifícios enquanto documentos históricos de uma época em que as artes *ao menos, caminhavam com o tempo e com as idéias artísticas dominantes*. Aí reside seu valor de modelo – modelo de princípios – diante de um quadro do presente aparentemente cheio de incertezas, conforme diz o autor : *A Igreja da Cruz (...) será por longo tempo um ornato d'esta cidade e hum testemunho de que os homens do século passado tinham mais gosto para as artes do que os do século actual. Com raras excepções, tudo o que fazemos hoje he destituido de grandeza e de poesia* [6] – curiosa constatação vinda de um professor e defensor da Academia de Belas-Artes.

Décadas mais tarde, em 1905, o engenheiro e historiador Araujo Viana, professor de História da Arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes, conhecido como apologista da arquitetura colonial e de sua lógica construtiva, publica uma série de artigos sobre a arquitetura carioca na revista Renascença. No decorrer de uma narrativa que mescla a análise arquitetônica e as cronologias a episódios históricos e até mesmo pequenas anedotas, os edifícios são tratados dentro de uma abordagem ampla, que abrange desde a inserção no espaço urbano até os aspectos arquitetônicos e construtivos, a decoração de interiores e o mobiliário.

As imagens que ilustram esses textos, sobretudo para um professor do curso oficial de arquitetura, chamam a atenção pela não tecnicidade. À exceção da reprodução de desenhos de projetos de Grandjean de Montigny e Jacintho Rebello no artigo que trata da arquitetura clássica no Rio de Janeiro – uma concessão de sua parte, já que considerava a introdução do neoclássico uma interrupção na evolução da arquitetura brasileira –, Araujo Viana faz uso de meios tridimensionais : a pintura de paisagem e, principalmente, a fotografia. As obras aparecem inseridas no espaço circundante ou retratadas, quando é o caso, em seus

espaços interiores. No que concerne às fotografias, o ponto de vista dessas imagens é o de alguém que percorre o espaço urbano, parando para fixar certos ângulos. O tom de familiaridade é reforçado, no caso das residências, pela presença de crianças – uma delas, segundo o autor, sua neta. As imagens fotográficas parecem mostrar itinerários na cidade, papel atribuído freqüentemente à nova técnica durante o período.

As duas aquarelas que ilustram o artigo *Aspectos de outrora* são de autoria de J. Reis Carvalho, ex-aluno de Debret na Academia – o autor faz questão de observar – e retratam configurações da paisagem urbana que não existem mais. A primeira mostra o Campo de Santana em dia de festa, onde se sobressai a igreja de mesmo nome já demolida; a segunda outro ângulo do mesmo local, sobressaindo-se dessa vez o também demolido Teatro Provisório. Fotografias dos edifícios que substituiram sucessivamente a antiga igreja complementam a história das modificações espaciais do local.

Esse conjunto de imagens parece ter como objetivo a definição do que deveria se constituir como os lugares de memória da cidade, ou conformar um imaginário espacial e arquitetônico num período de profundas modificações urbanas como a primeira década do século XX – uma certa nostalgia diante das transformações transparece na narrativa do autor. Sob esse ponto de vista, a postura de Araujo Viana é análoga à de Porto Alegre : o que os dois parecem ter como objetivo com suas imagens não é oferecer modelos formais ou construtivos, mas estabelecer as bases de uma cultura arquitetônica brasileira que para ambos deve ser buscada no passado colonial, apesar da contradição não resolvida de estarem intimamente ligados à Academia. Se no contexto oitocentista europeu a história é pensada, dentro da cultura eclética, como instrumento para construção de uma arquitetura moderna, no nosso o que está em jogo é a constituição de uma arquitetura de caráter nacional.

Feitas essas considerações, devemos voltar ao problema da imagem e da representatividade do espaço a que Adolf Loos se refere, se quisermos repensar o enquadramento da história da arquitetura. Enquanto este se mantiver dentro da tradição do disegno ou dos estilos, ou buscar objetivos externos ao próprio campo da obra, teremos na historiografia imagens parcialmente representativas ilustrando análises parciais. A reconstrução da história, a nosso ver, deve caminhar no sentido de uma abordagem do espaço, ainda que tenhamos que resolver o problema de que a experiência espacial não pode ser substituída pela imagem.

---

[1] LOOS, A. *Ornement et crime et autres textes.* Paris: Éditions Payot et Rivages, 2003, p.15.
[2] BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.24-26.
[3] ALBERTI, L.B. *Art de bien bastir du Seigneur Leon Baptist Albert, gentilhomme florencin, divisé en dix livres*. Paris, 1553. http://gallica.bnf.fr/Catalogue/noticesInd/FRBNF37254999.htm.
[4] Além da edição citada acima, foi consultada uma tradução inglesa do século XVIII.
[5] DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p.9-55.
[6] *Revista Ostensor Brasileiro*, n.3. v.1, 1845, p. 241-245.

O discurso sobre o ecletismo: os tombamentos das primeiras construções da cidade de Belo Horizonte de autoria de Luiz Olivieri

Rita Lages Rodrigues

Historiadora, doutoranda na linha de História Social da Cultura do Departamento de História da UFMG, professora da FACE/Universidade FUMEC.

As obras arquitetônicas a serem analisadas neste artigo foram tombadas pela Gerência de Patrimônio da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte nos anos 90, todas de autoria de Luiz Olivieri. A revalorização do estilo eclético se inicia em fins da década de 70, com um discurso preservacionista de órgãos como o IEPHA/MG (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico). Esta revalorização se dá justamente no momento em que a chamada pós-modernidade se apresenta como discurso arquitetônico alternativo ao programa moderno. Estas obras representariam um momento específico da História da Cidade, neste discurso do patrimônio: são frutos de uma linguagem eclética, com influência francesa. A escolha pelo estilo eclético como o estilo inicial das construções da cidade de Belo Horizonte realizou-se em concordância com as inúmeras construções que tomaram o solo europeu do século XIX. Posteriormente, quando a arquitetura moderna passa a dominar o cenário do campo arquitetônico, este estilo eclético passa a ser visto como antigo e merecedor de substituição. O ponto fundamental desta comunicação é pensar que estas obras são, a partir dos anos 70, retomadas como parte importante de um passado ou de um estilo que merece ser conservado e preservado, já ressignificado como patrimônio.

Ecletismo; História; Patrimônio.

The aim of this article is to study the architectural works of Luiz Olivieri, protected by the Gerência de Patrimônio da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte in the 1990's. In the 1970's there was a revaluation of the ecletic style in which these buildings were constructed, as an important part of the past that deserves to be preserved. This revaluation took place when the pos-modern style appeared in the architecture scene.

Ecletism; History; Patrimony.

As obras arquitetônicas a serem analisadas nesta comunicação foram tombadas pela Gerência de Patrimônio da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte nos anos 1990 e são de autoria de Luiz Olivieri. Estas obras são consideradas importantes para a preservação da memória por representarem um momento específico da História da Cidade. Mais do que isso, o tombamento das mesmas é considerado central em razão do estilo arquitetônico que possuem: frutos de uma linguagem eclética, com influência francesa.

A escolha pelo estilo eclético como o estilo inicial das construções da cidade de Belo Horizonte realizou-se em concordância com as inúmeras construções que tomaram o solo europeu do século XIX. Posteriormente, quando a arquitetura moderna passa a dominar o cenário do campo arquitetônico, este estilo eclético passa a ser visto como antigo e merecedor de substituição.

O ponto fundamental desta comunicação é pensar que estas obras são, a partir dos anos 70, retomadas como parte importante de um passado ou de um estilo que merece ser conservado e preservado, já ressignificado como patrimônio. Deste modo, deve-se analisar a transformação ocorrida em seus usos e funções, pois as obras arquitetônicas de autoria do arquiteto Luiz Olivieri tiveram seus usos cotidianos transformados no momento em que são refuncionalizadas como monumento. O discurso dos órgãos de proteção ao patrimônio, em nome de um significado que determinadas construções da cidade teriam para a população, acaba por transformar estas construções em monumentos, inscrevendo-as em espaços definidos, tornando-as parte de um discurso oficial. Há uma materialidade expressa pelas obras presentes no espaço urbano que faz com que a arquitetura presentifique o passado. Entretanto, é necessário frisar que é um passado ressignificado que faz com que as obras sejam marcadas pelo tempo e que sua compreensão seja inserida nesta marca.

Luiz Olivieri[1] chegou a Belo Horizonte antes mesmo de sua existência como capital do estado, tendo chegado aqui para a sua construção, como desenhista da Comissão Construtora. O ano da inauguração da capital, 1897, foi o ano da abertura do primeiro escritório de arquitetura da capital, o escritório de Luiz Olivieri e, a partir de então, o arquiteto passou a receber encomendas de plantas e obras para casas particulares na capital.[2]

Devemos tentar perceber o sentido inicial destas construções na cidade para apreendermos o processo de resignificação pelo qual passaram. As características do estilo encontram-se presentes no discurso do que chamo meio restrito da arquitetura: os iniciados no saber, os próprios arquitetos. Mas estas obras arquitetônicas encontram-se também no espaço da cidade, integrando o dia a dia das pessoas. A especificidade da arquitetura quando comparada com outras artes vem a ser a sua funcionalidade: ela é construída para ser habitada, ela é feita para ter a presença de outros inúmeros seres que não somente o arquiteto.

A escolha pelo estilo eclético como o estilo inicial das construções da cidade de Belo Horizonte realizou-se em concordância com as inúmeras construções que tomaram o solo europeu do século XIX. O ecletismo aparece como forma predominante nas obras arquitetônicas a partir da reforma de Haussmann de Paris. Junte-se a este discurso eclético historicista o uso de materiais, já conhecidos, mas que teriam seu uso revolucionado de acordo com as novas técnicas construtivas de meados do século XVIII, como o ferro e o vidro.

Noção distinta de ecletismo aparece no texto de Salgueiro, que define ecletismo a partir de François Loyer, mostrando a liberdade de escolha existente no ecletismo, entre os diversos estilos, classico, gótico, renascentista... (SALGUEIRO, 1988)
Desde o início da construção do discurso da chamada arquitetura moderna, buscou-se detratar a forma da arquitetura do século XIX. A radicalização do discurso passa pela re-

ferência a uma arquitetura que se mostra completamente nova, para os novos tempos, aberta a novas formas e descobertas, a arquitetura moderna, em oposição a um emaranhado de referências arquitetônicas de um passado mal reaproveitado pela arquitetura historicista do século XIX.[3] Internacionalmente este discurso é construído por arquitetos como Le Corbusier, que emprega os exemplos da arquitetura clássica como modelo, cuja lógica racional busca sua réplica adequada na cidade industrial. Para ele, a arquitetura deveria ser pura, limpa, clara e sã e os estilos seriam uma mentira. O que importa, antes de tudo, são as funções (EVERS, 2003, p. 706)

Historiadores da arquitetura europeus ainda vão, ao longo dos anos 60, ver a arquitetura eclética como algo que não passa de um estilo que domina a superfície, sem ir a fundo na dinâmica da sociedade que se estabelecia (BENEVOLO: 2002).

Vai ser em fins dos anos 70 que a arquitetura eclética vai ser vista como objeto específico de estudo dos historiadores da arte e da arquitetura no Brasil.[4] O livro O ecletismo no Brasil é um apanhado de textos de estudiosos das mais diversas regiões do Brasil acerca do ecletismo. O ecletismo não vai aparecer agora como um estilo a ser superado, aparece já como um estilo do passado, representativo de uma época e que merece, em razão disto, ser estudado e preservado.

Há um capítulo dedicado ao arquiteto na tese de doutorado de Heliana Angotti Salgueiro que versa sobre a arquitetura da cidade no momento de construção da capital e a influência eclética nos primeiros anos de Belo Horizonte. O propósito da obra seria fazer uma história da arte como história da cidade, com a arquitetura se integrando ao espaço urbano e às práticas culturais. (SALGUEIRO, 1998) Salgueiro, ao trabalhar com a história do urbanismo e da arquitetura em Belo Horizonte nos primeiros anos da capital, inscreve seu discurso na história cultural francesa. Analisa a forma em que se articulam a aparelhagem mental e a conjunção de práticas de engenheiro, de arquiteto e de mestres de obra engajados na construção de Belo Horizonte e como eles se inscrevem nas duas matrizes européias principais francesas e italianas. Busca realizar um trabalho interdisciplinar comparativo, mostrando, por exemplo, como se deu a apropriação do trabalho de Haussmann em Belo Horizonte e marcando o lugar de Paris como capital cultural do século XIX: *A cultura urbana brasileira se nutriu de modelos franceses durante todo o século* XIX (SALGUEIRO, 1998, p. 09).

Como se deu a construção do discurso das obras ecléticas como um patrimônio a ser preservado na cidade de Belo Horizonte? A valorização do ecletismo como linguagem arquitetônica aparece nos anos 1970 nos meios acadêmicos e o efetivo tombamento destes aparece já nos fins dos anos 70, inicialmente pelo IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico) e posteriormente pelos órgãos de preservação da prefeitura de Belo Horizonte. Atualmente, pela Gerência de Patrimônio da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, 20 obras das 532 tombadas na cidade de Belo

Horizonte possuem o projeto do arquiteto. Todas de estilo eclético, estilo revalorizado no momento em que a chamada pós-modernidade se apresenta como um discurso arquitetônico alternativo ao programa moderno.[5]

A noção de patrimônio que hoje possuímos é uma criação moderna. Se esta estava, na origem, ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e tempo, hoje, em uma sociedade de fronteiras, este conceito teve que ser ampliado para incorporar novas realidades. A noção de patrimônio histórico-cultural de Françoise Choay é recorrente no discurso dos que atualmente refletem acerca disto:

> "*um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e savoir-faire dos seres humanos. Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiqüidade de seu presente, patrimônio histórico tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática*. (CHOAY, 1996: 11)

Patrimônio refere-se não só a objetos, mas àquilo que nos remete a nossa identidade: o entorno natural, as tradições, formas de vida, linguagem etc. O patrimônio, além disso, adquiriu um valor utilitário, como símbolo de qualidade de vida a serviço dos cidadãos. Generalizou-se a idéia de uso social do patrimônio. Esta noção foi formulada em várias conferências internacionais ao longo do século XX, culminando com a convenção referente à proteção do patrimônio mundial, cultural e natural, adotado pela Conferência Geral da UNESCO – 1972, que se constituiu como

> "*... o instrumento mais importante da conceptualização e criação de um patrimônio mundial... O carácter inovador da convenção de 1972 está em reunir as noções de cultura e natureza, até então situadas em campos opostos, e de promover uma aproximação e o respeito de subjectividades*" (PEIXOTO, s/d, p.07-08).

Ao se tornar patrimônio, o bem se torna um monumento, mas não na acepção primeira do termo, visto como "*tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças*" (CHOAY, 1996, p. 18). Torna-se monumento histórico ao ser constituído a posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte que os selecionam entre inúmeros edifícios. (CHOAY, 1996).

Esta noção de monumento histórico não permite estagnação: a partir do momento em

que ele é constituído *a posteriori*, pode ser reconstituído sempre que assim o for necessário. O monumento pode existir como obra passada, marcada pela historicidade, ou como obra artística, marcada pela eternidade.

A obra de Olivieri é uma obra que pode ser compreendida como patrimônio histórico, relativo a uma produção de um determinado período, mas que não se esgota em um momento único, é constantemente resignificada a partir dos usos que dele são feitos.
Problematizando esta visão de Choay, podemos acrescentar o pensamento de Boaventura de Souza Santos que vê o patrimônio como um objeto cuja importância deve ser observada de forma dialética, seria

> "*o próprio patrimônio, e não apenas a sua degradação, que deve constituir uma imagem desestabilizadora: imagem das condições bárbaras em que foram produzidos os tesouros culturais. Por isso, o patrimônio só pode ser considerado patrimônio comum da humanidade se for visto pela perspectiva de Benjamin quando afirma: Não há documento da cultura que não seja ao mesmo tempo, um documento da barbárie*."[6]

No Brasil, temos a divisão da política patrimonial entre antes de 1970 e depois de 1970. A primeira fase denominada de Idade heróica, uma fase de construção da nação (1930-1970) e a segunda, um momento mais recente, com uma definição mais ampla de passado, que abarca manifestações culturais e populares. (MENEGUELLO, 2002) Entretanto, questiona-se nesta comunicação a forma como a política de tombamento tem sido conduzida na cidade de Belo Horizonte. Efetivamente privilegiam-se espaços em virtude do contato e da relação que se estabelecem entre os cidadãos e estes monumentos? Se isto é verdadeiro, em que medida estes espaços devem ser vistos como espaços marcados por relações sociais definidoras de significados e de referências simbólicas?

O Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte (CASTRO, 2006) aparece, de acordo com seus autores, como um meio de cobrir lacunas no conhecimento que a comunidade de Belo Horizonte tem do patrimônio cultural material. Como descrição do guia, podemos enumerar algumas características: os bens estão listados a partir de conjuntos urbanos, com breves textos específicos da região, um mapa anexo e uma pequena descrição de cada bem com os seguintes dados: localização, uso original, uso atual, o que foi objeto do tombamento, o nome do arquiteto, o construtor, a data de tombamento, o estilo e a data da construção. Estão protegidos pelo município mais de 500 imóveis, a maior parte deles inserida em 13 conjuntos urbanos.

Michelle Arroyo (2006) nos brinda com interessantes considerações sobre a noção de patrimônio que seria adotada pela Prefeitura de Belo Horizonte:

> "*Durante os anos 90, a concepção plural de bem cultural, baseada na diver-*

> *sidade das formas de viver na cidade, foi incorporada à política de proteção do patrimônio histórico municipal. A partir de estudos sobre a formação, ocupação histórica, tipologias arquitetônicas, manifestações sociais foram definidos Conjuntos Urbanos, em cujos perímetros encontram-se edificações de interesse cultural que se articulam à histórica de ocupação do lugar e aos afazeres sociais.*" (CASTRO, 2006, p. 09)

Em um dos textos introdutórios do Guia, de Flávio de Lemos Carsalade, encontra-se também breve análise sobre os estilos dos edifícios de Belo Horizonte, os estilos listados são: arquitetura rural, ecletismo 1ª fase, Ecletismo 2ª fase, art déco, ecletismo tardio, protomoderno, modernismo, pós-modernismo/contemporâneo. O questionamento que se faz é que a própria escolha destes estilos, estabelecidos temporalmente, já representa o lugar do discurso dos responsáveis pelo tombamento. Existem estilos representativos de determinado momento: isto não restringe a pluralidade colocada no discurso introdutório, de autoria de Michelle Arroyo, de novos rumos para a política de preservação? Dentro do discurso de evolução urbana de Belo Horizonte, buscam-se as diferentes *paisagens urbanas* e os *espíritos de época*. (CASTRO, 2006, p. 15).

Existe um grande distanciamento entre o discurso de proteção do patrimônio e sua prática efetiva. Comparando-se o discurso de ARROYO e CARSALADE, vemos que, apesar de o discurso se aproximar da definição mais ampla de patrimônio, pós anos 70, a prática não se aproxima do discurso. Continua-se a eleger bens representativos de uma elite cultural e econômica, são suas edificações os principais objetos de tombamento. Não vejo isto como sendo algo que preserve *histórias ricas de manifestações culturais que criam laços de identidade do homem e sua cidade*, preservam estas histórias de e para pessoas de uma certa posição social. Nos tombamentos realizados, temos que ver a dimensão fragmentária que existe no momento em que se escolhe tombar determinado bem, *os bens reunidos por cada sociedade na história não pertencem realmente a todos, ainda que formalmente pareçam ser de todos e estar disponíveis ao uso de todos*, ou ainda, *diversos grupos se apropriam de forma desigual e diferente da herança cultural.* (CANCLINI, 1994, p. 96).

Ao escolher se tombar um determinado bem, escolhe-se não preservar vários outros. A maioria absoluta dos bens tombados foram residências particulares no seu uso original. Mas foram, na maior parte das vezes, residências de pessoas de elite, de classe alta ou de classe média.[7] Entre as diversas obras tombadas, até o ano de 2006, 20 são de autoria de Olivieri. Estas obras, a partir de um movimento dialético, saem do mercado da forma como estavam, sendo incorporadas por um discurso patrimonial, para depois voltarem a este mercado com um outro significado.

O Palacete Dantas, projetado por Olivieri, é executada pelo proprietário, o engenheiro Jose Dantas. Em seu interior já estiveram a sede do Automóvel Clube, a Universidade

FUMEC e outras instituições, passando, posteriormente, por período de completo abandono. Incluída no tombamento do conjunto da Praça da Liberdade em 1977, a edificação foi adquirida pelo Governo Estadual em 1981, através do IEPHA/MG, após sua restauração o prédio passou a abrigar a Coordenadoria de Cultura, hoje transformada em Secretaria de Estado de Cultura. (IEPHA/MG, s/d)

O prédio da antiga Estação Central do Brasil transformou-se em Museu de Artes de Ofícios e é utilizado pelo Governo do Estado de Minas e pela Prefeitura de Belo Horizonte como símbolo de atuação dos poderes públicos estadual e municipal no espaço físico da cidade e também por herdeira de firma construtora, cuja coleção deu origem ao Museu e que se apresenta como mecenas das artes em Minas (ainda que, na maior parte da vezes, com incentivos fiscais dos governos municipal, estadual e federal, algo impensado no mecenato clássico dos Medici, por exemplo).

O patrimônio é hoje um produto a ser consumido, por mais que haja um discurso de não coisificação dos objetos tombados. Talvez uma resposta a esta transformação seja mostrar as contradições inerentes aos objetos produzidos pelo homem ao longo da história. Entretanto, se o patrimônio, ao ser tombado, transforma-se em monumento, estaremos dispostos a mostrar monumentos que demonstrem ser o que chamamos de civilização repleto de barbárie? Na minha pesquisa de doutoramento o objetivo será justamente mostrar as inúmeras origens e contradições que podem ser aferidas a partir de objetos significativos, as obras do arquiteto Luiz Olivieri.

---

[1] Adoto aqui a grafia de Luiz Olivieri, ainda que seu nome em italiano seja Luigi, em razão de ele mesmo abrasileirar a grafia de seu nome, ao nomear o seu Escritório de Arquitetura em Belo Horizonte de *Escriptorio de Architectura Luiz Olivieri*.

[2] A primeira notícia que se tem em jornais da capital, ainda não inaugurada, a respeito de Olivieri possuía o seguinte teor: "Luiz Olivieri – Pede licença para construir um commodo para escriptorio no terreno demarcado para escola. – Deferido de accordo com a informação." A Capital. Anno I. Bello Horizonte, 15 de Outubro de 1896 n. 37

[3] Giulio Carlo Argan define várias vertentes desta arquitetura moderna: "*No âmbito do que podemos chamar de ética fundamental ou deontologia da arquitetura moderna, distinguem-se diversas formulações problemáticas e diversas orientações, ligadas ás diversas situações objetivas, sociais e culturais. Assim, podem-se distinguir:1) um racionalismo formal, que possui seu centro na França e tem à frente Le Corbusier; 2) um racionalismo metodológico-didático, que possui seu centro na Alemanha, na Bauhaus, e tem à frente W. Gropius; 3) um racionalismo ideológico, o do Construtivismo Soviético; 4) um racionalismo formalista, o do Neoplasticismo Holandês; 50 um racionalismo empírico dos países escandinavos, que tem seu máximo expoente em A Alto; 6) um racionalismo orgânico americano, com a personalidade dominante de F. L. Wright.* (ARGAN: *Arte Moderna,* 1992, p. 264.)

[4] Desde os anos 40 a história da arquitetura em Minas Gerais torna-se objeto de estudo do historiador e arquiteto Sylvio de Vasconcellos. Em seu texto Contribuição para o Estudo da arquitetura Civil em Minas Gerais, analisa as construções da Comissão Construtora sem se deixar levar pela defesa da arquitetura moderna a priori. Assim se refere ao Palacete Dantas, de autoria de Luiz Olivieri: *Falemos em palacetes e muitos ainda existem na capital para serem vistos e examinados. Passemos pela Praça da Liberdade e olhemos o Palacete Dantas na sua grande riqueza neorenascentis-*

ta ou neorococó. (LEMOS: 2004, p. 45) Entretanto, ainda não havia sido definida a noção de arquitetura eclética.

[5] Esta relação da revalorização do ecletismo e sua relação com o discurso pós-moderno merece um estudo a parte que pretendo desenvolver em meu doutoramento.

[6] Estas idéias foram retirados do texto SANTOS, Boaventura de Sousa (1996). A queda do Ângelus Novus: para além da equação moderna entre raízes e opções. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 45, 5-34. apud PEIXOTO, Paulo. O património mundial como fundamento de uma comunidade humana e como recurso das indústrias culturais urbanas. IN: http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/155/155.pdf

[7] Novos tombamentos têm sido feitos na cidade nos últimos anos, na tentativa de se incorporar outros valores nos processos de tombamento, pensando na ampliação do próprio conceito de patrimônio. A título de exemplo de novos objetos tombados, há um terreiro de candomblé e também o tombamento paisagístico da Serra do Curral

Gonzaga Duque: crítica, arte e a experiência da modernidade

Renata de Campos Couto

Mestre em História Social da Cultura
PUC do Rio de Janeiro

O presente trabalho propõe analisar a atuação de Gonzaga Duque como crítico de arte, tendo como objetivo reunir subsídios que demonstrassem o caráter inovador da sua crítica ao criar um embate direto com a obra independentemente de regras e substratos acadêmicos, de modo que se evidencia a fundação de um diálogo na arte brasileira com maior amplitude. Sob este aspecto, este trabalho reconstrói o percurso das influências estéticas que compuseram o universo teórico de referência para a atuação de Gonzaga Duque como crítico de arte. Este estudo indica que Gonzaga Duque conseguia realizar uma crítica ao mesmo tempo experimental e teórica e que nutria essa certa generosidade de se manter sempre aberto aos desafios do presente, conseguindo forjar uma concepção singular de modernidade. Finalmente, analisamos as especificidades deste período histórico compondo um cenário social e cultural, com seus principais referenciais, indicando os aspectos singulares que permitiu ao Gonzaga Duque realizar uma crítica prol de um alargamento das fronteiras da visualidade na arte brasileira.

Gonzaga Duque; crítica de arte; arte do século XIX.

The present work aims to analyze the performance of Gonzaga Duque as an art critic. This research had the objective to congregate subsidies capable of supporting the innovative character of Gonzaga Duque, especially when he struggles directly with the artworks, in spite of the Academic rules. The author develops the foundation of a dialogue in the Brazilian art with wider amplitude. This work reconstructs the trajectory of the aesthetic influences that had composed the theoretical universe of reference for the performance of Gonzaga Duque as an art critic. This study indicates that Gonzaga Duque has a successful acting as critic, performing at the same time experimental and a theoretical analysis opened to the challenges of the present, building a singular conception of modernity. The dissertation also aims to analyze the art reviews themselves with peculiar emphasis to some relevant artists in the period. Finally, the study allows thinking the specificities of this historical period composing a social and cultural scene, with its main elements, indicating the singular aspects that allowed to the Gonzaga Duque to cross the borders of the Brazilian art.

Gonzaga Duque; critic of art; art of century XIX.

Quando centramos no problema do crítico de arte frente a uma sociedade ou contexto cultural não deixamos de propor várias questões. Uma delas seria entender como se insere a arte num processo de transformação, seja a transformação social que estava em curso no país, seja a transformação da arte e sua linguagem propriamente dita. E nesse sentido, o crítico de arte se desdobra em dimensões que embora distintas, se entrelaçam numa só atuação; o do crítico da arte propriamente dito; e o que poderíamos chamar de uma dimensão mais abrangente que envolve o cenário sócio cultural da época.

A imprensa foi o meio escolhido e encontrado pelo crítico para que ele alcançasse o grande público: foram quase trinta anos de atividade intensa, como um bom "franco-atirador" Gonzaga Duque bombardeava o público com suas considerações críticas sobre a arte no Brasil e no mundo. Nos seus artigos publicados em diversos jornais percebemos que o crítico dimensiona a arte no coletivo, enfatizando o seu caráter cultural.

Esta concepção de Gonzaga Duque é creditada em grande medida à sua ligação com o Simbolismo. Esse movimento predominantemente literário[1] critica a modernidade, colocando em xeque alguns dos seus aspectos fundamentais como o racionalismo, o tecnicismo e cientificismo, em favor da valorização da expressão artística. Portanto, o movimento simbolista propõe uma reflexão que ultrapassa a dimensão literária consubstanciando-se em uma maneira de negar uma série de prognósticos do progresso tecnológico e materialista que tendia a promover o esvaziamento artístico.

O Simbolismo exerceu larga influência sobre o crítico na construção de seu universo estético, sobretudo o culto ao inusitado e às novas formas de manifestações estéticas, que se mostraram fundamentais na elaboração da idéia de independência artística, o ponto central na obra de Gonzaga Duque, a partir do qual foi possível desenvolver uma visão artística moderna: descolada do substrato da execução acadêmica, e atenta às transformações significativas que ocorriam na arte de seu período. Seus artigos investem contra o que o autor classificou como o "passadismo da arte" e incentiva os jovens artistas a se libertarem dos clichês acadêmicos, se posicionando contra o limite da tematização brasilianista, considerada imperativa, que acabaria por impor aos artistas um repertório de valores com os quais a arte deveria se comprometer com vistas à formação de uma "identidade" nacional[2].

Gonzaga Duque partilhava juntamente com outros intelectuais, a perspectiva de uma nacionalidade que se edificaria através das artes, e que, portanto, resultaria de um processo mais amplo. Mas pensar na modernização artística no Brasil significava também entender o que é moderno na concepção local não se equipararia a pari passo com a produção européia. Para Gonzaga Duque é preciso reconhecer os pequenos avanços no progresso formal que colaborariam novas concepções visuais, como fez ao defender a composição de Pedro Américo em a *Batalha do Avahy.* Sem dúvida é uma tela que obedece a um estilo acadêmico de composição, mas Gonzaga Duque consegue reconhecer a ousadia do pintor em criar uma forma mais solta e comprometida com o efeito visual:

> É por esta maneira de ver e de sentir que Pedro Américo nos oferece a Batalha de Avahy, que tão grande celeuma despertou na imprensa fluminense (...). Estendeu quanto lhe foi possível a ação, partindo do primeiro plano onde há figuras pintadas com um vigor digno de mestres. E foi precisamente este vigor, esta independência de composição com que ele tratou o quadro que provocou a longa discórdia entre os acadêmicos e os inovadores.[3]



Batalha do Avahy, 1872-1877
Pedro Américo
Óleo s/ tela, 600 X 1100cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

Gonzaga Duque ressalta a capacidade do pintor em sacrificar algumas regras em prol da expressão, procurando valorizar o movimento e a ação, que dotam a cena de uma dramaticidade viva na tela. Chegamos a perceber na análise feita pelo crítico, um esforço em enxergar na obra de estrutura inequivocamente acadêmica, uma certa "modernidade". Uma leitura apressada pode interpretar esta atitude como um "recuo" do crítico, mas que na verdade se revela como uma estratégia consciente e realista. Estando ele mesmo circunscrito a uma situação histórica assinalada por tendências artísticas e intelectuais conservadoras, o crítico trabalha com os elementos que lhe são disponíveis. Seu movimento opera pelo registro de mudança progressiva, e não de ruptura.

É nesse sentido que ele concentra esforços para quebrar o isolamento intelectual, compreendendo que a consolidação de uma arte moderna se daria por meio de conexões largas. A participação de Gonzaga Duque crítico em periódicos demonstra seus esforços para atualizar a arte brasileira, abrindo diálogo com os autores de arte alinhados com o pensamento contemporâneo na época: Baudelaire, Ruskin, Zola etc.

O que simultaneamente colocava a necessidade de se modernizar a própria atividade crítica. Gonzaga Duque desprezava a crítica acadêmica, *"a banalidade oficial que qualquer lente de sobrecasaca preta pode chamar de estética, a velha estética das academias".* A sua crítica resulta de um processo que consubstancia a perplexidade de um crítico que não se interessa em sobrepor um sistema teórico às obras analisadas, mas sim em travar uma relação de intimidade, um verdadeiro corpo a corpo a partir do qual fosse capaz de produzir um esclarecimento sobre o processo criativo da arte.



Arrufos, 1887
Belmiro de Almeida
Óleo s/ tela, 89 X 116 cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

Obviamente, se nos propusermos a nivelar a atuação crítica de Gonzaga Duque com a crítica de arte que se desenrolava no cenário europeu, por exemplo, fica evidente que a atuação do crítico brasileiro é menos intervencionista, no sentido de que Gonzaga Duque não atua como um crítico radicalmente militante, ou mesmo operativo, como faria um André Breton ou Apollinaire. Mas é inegável a crítica de Gonzaga Duque questiona, polemiza e se propõe a contribuir para pluralização da produção artística, investindo na produção de informação qualificada a fim de oxigenar e dialogar com a produção local. A sua atuação como crítico responde ao seu desejo claro de intervenção e transformação do meio cultural que o rodeia.

A crítica de Gonzaga Duque assume o papel conectar a arte ao presente, porque, assim como Baudelaire, ele acredita que o pintor moderno só alcançaria a beleza genuína mergulhando na sua própria época. E por isso ele sai em defesa de Belmiro de Almeida e outros artistas que incorporam temáticas diferentes da chamada arte “oficial” em suas obras.

Gonzaga Duque defende *Arrufos*, reverenciando a contemporaneidade do assunto tratado na tela, executada numa época em que se valorizavam os assuntos "oficiais" [4] . *Arrufos* representa um casal vivenciando uma dessas discussões tão comuns nos casamentos. Gonzaga Duque (que, aliás, posou para a figura masculina da composição), meditou longamente sobre *Arrufos*[5] .

Arrufos é de fato uma obra-prima de observação psicológica. E a consideração do crítico aguça a nossa sensibilidade para penetrar nesse espaço íntimo, lugar dos conflitos e desilusões afetivas. A tela de Belmiro de Almeida causou escândalo no meio artístico brasileiro e Gilda de Mello e Souza pondera que isto ocorreu porque a tela consubstanciou "a introdução revolucionária, na pintura da época, do tema do adultério" num meio acostumado a assistir cenas familiares, telas religiosas, ou batalhas grandiosas[6].

Gonzaga Duque em seus artigos, sobretudos os mais tardios, realiza uma defesa aberta de pintores que colocavam em suas telas cores das angústias e intempéries do homem moderno. O crítico chama atenção para a necessidade de se criar uma cultura estética que possa interpretar o que se vê, despertando os artistas para outras possibilidades temáticas e encarar novos desafios.

Não podemos ignorer que quando pensamos na arte moderna que se desenvolveu a partir do Impressionismo, acompanhamos experiências que colocavam em xeque o próprio conceito de arte, ao inaugurar uma lógica artística onde a pintura não é mais o meio, mas o próprio fim, buscando a construção de uma esfera autônoma na arte, na qual fazer pintura significava, no limite, produzir um quadro, um objeto, inaugurando uma realidade singular. No Brasil, estávamos muito longe dessa experiência, que só foi levada a cabo conscientemente a partir da segunda metade do século XX com o Neoconcretismo. Mas também não podemos ignorar algumas experiências que forçavam o limite existencial da pintura em direção a uma visualidade latente, como é o caso de Castagneto.

Castagneto foi certamente o artista deste período que se mostrou mais disponível para a experimentação pictórica. Gonzaga Duque realizou constantes referências o pintor, apreciando sua aptidão em ser *"pessoal na pintura"*. A pintura de Castagneto inaugura uma outra relação do artista com a natureza, descolando-se do padrão vigente. Castagneto se utiliza sua própria experiência de vida como fonte de conhecimento e pesquisa pictórica. Esses são aspectos importantes que garantiriam o tom "pessoal" na sua pintura como observara Gonzaga Duque:

> (..) João Baptista Castagneto nasceu artista e nasceu marinheiro. (...)Um dia pensou que o estudo acadêmico em vez de fazê-lo progredir, vinha impedir-lhe os passos; e rasgou de um momento para outro, os motivos que o prendiam à Academia. Como artista ele se sente, por uma originalíssima maneira

Chalupa de uma vela navegando,
1898, Castagneto
Óleo s/ tela, 35 X 22 cm
Coleção Particular



de que só ele possui o segredo, todos os enlevos, toda a poesia das vagas.[7]

Percebemos como, aos olhos de Gonzaga Duque, a arte de Castagneto se enlaça com o seu modo de vida peculiar. O crítico usa freqüentemente este recurso o de traçar o panorama pessoal do artista para introduzir a sua arte como se esta fosse o seu "prolongamento". Mas no caso de Castagneto, existe uma intenção a mais, a de demonstrar o vínculo afetivo do artista com a natureza.

O pintor é econômico nos elementos das composições e emprega um colorido semelhante nas telas, mas sua singularidade reside no modo de execução, modulando suas pinceladas entre mais curtas para um mar agitado, e mais longas para uma superfície mais tranqüila. Na crítica de Gonzaga Duque o enfrentamento da luz tropical era assunto recorrente. Ele acreditava que a incapacidade de apreensão dessa luminosidade estava correlacionada com a relação distanciada que os pintores estabeleciam com o meio natural. Para o crítico o desenvolvimento pleno da pintura no Brasil se daria por meio de "uma educação visual perfeitíssima", sendo que esta seria "obtida pela constante observação do natural", e mais propriamente pelo "hábito de sentir a luz".

Poderíamos estender essa observação às telas de Castagneto. À primeira vista, suas composições causam estranheza ao observador, dando a impressão de cenas pouco luminosas, indicando uma sensação visual deslocada. Os tons empregados são austeros: brancos, cinzas, e tons derivados do marrom e ocres. Por vezes, investia em intensidades claras, mas não exatamente iluminadas, impondo uma solenidade incômoda. Gonzaga Duque deve ter tido esta mesma compreensão da pintura de Castagneto , apontando sua inabilidade na representação da luz. [8]

No entanto, o empalidecimento da paleta de Castagneto pode significar um outro caminho de compreensão da luz tropical, afinal, a luz dura não acentua as notas cromáticas, mas sim ofusca essas cores. Dessa forma, a sensação de falta de luz nas suas telas podem ser observada como justamente o contrário, ou seja, a compreensão do seu excesso. O que Gonzaga Duque parece não perceber é o esforço de um pintor eminentemente visual e que está empenhado numa representação do fenômeno natural da luz, dentro de um compromisso mimético com a paisagem. Castagneto realiza uma apreensão intuitiva dessa paisagem.

Sobre o modo de execução, Castagneto proporciona uma proximidade do observador com o pintor. Como se o convidasse a testemunhar o embate entre a matéria sensível da pintura e o suporte. Mas essa pincelada viva, que põe à mostra a pintura – o ato de pintar –é a mesma que dilui os objetos. A chalupa no meio do mar recebe o mesmo tratamento que o resto do oceano, e tende a desaparecer nessa imensidão. Sentimos em Castagneto um novo sentido da cor e do espaço. A materialidade da pintura, a composição cromática, tudo precipita na tela e nos provoca a sensação de impenetrabilidade.

Nosso olhar não atravessa a superfície: o mar e o céu são da mesma cor e constituem um plano único. Todos os elementos estão integrados no espaço da tela, mais do que isso, são elementos constitutivos desse espaço: cor, matéria sensível, luz. Aqui estamos mais perto do que nunca da visualidade pura e já podemos dar razão às vozes que comparam Castagneto aos impressionistas. Nos seus últimos quadros, Castagneto parece ter finalmente se livrado do substrato acadêmico e da perspectiva renascentista. Sua pintura explicita a tessitura entremeada do abstrato e o figurativo, a fronteira tênue entre o concreto e o solúvel.

Apesar de um entusiasta da obra de Castagneto, Gonzaga Duque não lhe poupou críticas em seus artigos, enfatizando freqüentemente a sua falta de habilidade para o desenho. Foram muitas as vezes em que o crítico aconselhou o artista a estudar rigorosamente o desenho, que na visão do crítico, ajudaria Castagneto a "estruturar" e a se expressar de forma mais competente[9]. Gonzaga Duque ressalta a falta do conhecimento formal na experiência do pintor. Um aspecto deveras curioso quando comparamos com os textos entusiasmados pelo fato de o pintor ter abandonado a Academia e ter seguido um caminho "pessoal". Outro ponto contraditório seria a sugestão sobre a necessidade de lhe educar o seu "modo de ver", quando Gonzaga Duque cobrava dos pintores justamente o "sentimento" na pintura, o "olhar singular" etc. Ao continuarmos a ler o artigo percebemos que esse sentimento de insatisfação de Gonzaga Duque acompanha o progresso do artista:

> Se ele a tivesse conseguido no início dos estudos teria aproveitado a originalidade da sua índole artística, desenvolvendo-a e apurando-a até se tornar um pintor completo; porém, tarde como ela lhe chegou - seu resultado foi negativo, deu-lhe efêmero progredimento com prejuízo da espontaneidade do inculto e impressionado artista das pochades, o que equivale dizer do primeiro tempo.

Se o modo expressivo do artista agradava ao crítico, por outro lado, a sua experiência intuitiva na pintura não o fazia, na visão de Gonzaga Duque, um artista completo. Aqui se evidenciam os limites da crítica de Gonzaga Duque ao manter-se atrelado às referências formais da arte convencional ao analisar uma arte de Castagneto fundada no experimentalismo.Gonzaga Duque, embora entusiasta da modernidade artística não conseguiu conceber a idéia de uma estrutura plástica autônoma. E nesse ponto, faz-se necessária uma diferenciação fundamental entre a "modernização" da arte e a construção de uma arte moderna propriamente dita. Percebemos que o nosso crítico engajado num processo de modernização da arte brasileira e expressa este desejo de maneira evidente no esforço que faz para forçar um diálogo entre o local e o universal, como por exemplo no artigo em que ele elogia o "impressionismo" de Belmiro, comparando-o à Manet. O mesmo motivo o leva a defender a pintura de um Pedro Américo, relacionando-o a Delacroix, desconsiderando o fato de que os caminhos pictóricos destes artistas são in-

conciliáveis e que o que estava em jogo era uma questão fundamentalmente conceitual na arte, que escapa ao crítico.
Podemos considerar a crítica de Gonzaga Duque como a contribuição mais significativa para o período derradeiro da academia, embora recorra a soluções muito distantes da arte moderna propriamente dita, o que nos remete à ambigüidade intrínseca da arte moderna no Brasil. Podemos concluir que Gonzaga Duque constituiria enfaticamente um crítico da sua época. Isto é, apresenta em sua obra as questões e os impasses do período em que viveu. Seus textos reúnem os paradoxos fundamentais e peculiares da nossa história: aliando aspectos de província, enfrentando a debilidade do meio cultural, e o tempo da modernidade, aflito por mudanças. E considerá-lo um sujeito de seu tempo, significa também levar em conta uma mentalidade que se construiu de forma particular ao século XIX, que apostava no moderno como algo a ser revelado. Partilhava-se então um entendimento discurso de modernidade em que o culto ao contemporâneo não apaga a referência ao tradicional, muito ao contrário, esta se afirma como valor. Acreditava-se na inovação como resultado de um processo cultural o que não implica necessariamente numa ruptura.

Penetrar no universo crítico de Gonzaga Duque significa abrir espaço para seus questionamentos e entender uma gama de pensamento que se perdeu na hegemonia do sistema cultural que se sedimentaria no século XX. Foi a partir dessa mentalidade que Gonzaga Duque conseguiu incorporar ao seu repertório crítico referenciais contemporâneos que se tornaram alicerces teóricos importantes para que ele pudesse intuir uma concepção diferenciada sobre a arte: conferindo certa autonomia ao o gênero da paisagem e construindo uma visão moderna de arte no sentido de valorizar a independência subjetiva do artista. E, portanto, podemos considerar que Gonzaga Duque não apenas expressou o seu meio e seu tempo, mas foi além, realizando uma leitura crítica da arte, trabalhando em prol de um alargamento das fronteiras, ampliando os motivos que levariam a construção de uma nova visualidade na arte brasileira.

---

[1] "(...)nós aqui conheciamos Rimbaud, Verlaine, Mallarmé e outros "decadentes" (como então se chamavam), (...) Gonzaga Duque, Lima Campos, Oscar Rosas e outros camaradas deles, aqui no Rio, davam preferência a Flaubert, aos Goncourts, a Villiers de l'Isle Adam, ao Sar, a Guy de Maupassant, a Huysmans." (VÍTOR, Nestor. *Como Nasceu o Simbolismo no Brasil*. In *Obra crítica de Nestor Vítor*, vol 3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979, p. 21.

[2] Falta-lhe o cunho, a marca nacional? Mas a arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem de uma tentativa de uma escola. (...) Mas, se o povo se afirma por uma clara, definida aspiração nacional, se os fatores de sua formação lhe transmitiam intensamente o seu sentir, o seu modo de ser; se a sua expressão depende de uma só língua, embora adaptada e corrompida, este povo vai ter, indubitavelmente a sua arte.
DUQUE, Gonzaga *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888. p.165.

[3] Ibdem. p.168.

[4] Os assuntos históricos têm sido o maior interesse dos nossos pintores que, empreendendo-os, não se ocupam com a época nem com os costumes que devem formar os caracteres aproveitáveis na composição dessas telas. Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que compreendendo por uma maneira clara a arte

do seu tempo, interpreta um assunto novo. (...)É desta arte que o povo necessita porque é a que lhe fala intimamente das alegrias e desilusões, cujos sulcos ainda permanecem em seu coração. As grandes telas históricas, os assuntos militares, os bíblicos, as alegorias, pertencem ao muro dos templos, dos edifícios do Estado, dos aquartelamentos.
Ibidem, p. 190.

[5] Da esposa, debruçada sobre o divan, vê-se apenas o perfil, mas ouve-se-lhe os soluços que fazem estremecer o seu corpo. (...) E o esposo, um guapo rapaz delicado e forte, num gesto de indiferentismo, atende a tênue fumaça que se desprende do charuto, levantando-o entre os dedos, em frente ao rosto.
Ibidem.

[6] :*"A pruderie da crítica tomou sempre como uma disputa conjugal, mas na verdade ela representa a introdução revolucionária na pintura da época do tema do adultério, tão explorado pelo vaudeville, pelo folhetim e pela caricatura de costumes"*SOUSA, Gilda de Mello, *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1980, p. 244.

[7] Idem.

[8] "*Castagneto vê rapidamente e é sincero na sua impressão; porém o que lhe falta é ver tudo, todos os acidentes da linha, da cor e da luz. Para isto possui ele um excelente órgão visual, mas faz-se preciso educá-lo com assiduidade do trabalho, estudando um ponto tantas vezes quantas forem os aspetos que esse ponto apresente pelos efeitos de intensidade ou diminuição de luz, em determinadas horas do dia.*"
GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.133 e 134.

[9] *O que lhe faltava não era unicamente um rigoroso estudo de desenho, em que tantos mestres têm errado, também o conhecimento da técnica da sua arte, os segredos do colorido e um ensino, por exemplo e exercícios, lhe houvesse educado a maneira de ver e de aprender, de sentir como profissional, porque o sentimento artístico não lhe faltava.*
DUQUE, Gonzaga, *Graves e Frívolos* (Por assuntos de arte*)*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997,p. 59.

O projeto construtivo de Dionísio Del Santo: 1950-1970

Almerinda da Silva Lopes

Professora Doutora
UFES/FABES/CBHA

Este texto aborda aspectos da sintaxe poética de Dionísio Del Santo, cuja obra gráfica foi destacada pela crítica como uma das mais originais contribuições ao projeto construtivo brasileiro. O artista transformou a serigrafia num processo inovador de criação de estampas artísticas, além de subverter a idéia de reprodutibilidade e a seriação da gravura, ao interferir na matriz para obter tiragens de obras únicas. Alinhou a serigrafia e a pintura com uma formatação concretista e cinética. Em algumas séries pictóricas rompeu com a bidimensionalidade, como fez na série *Cordéis*. Produzidas na década de 1970, embora não neguem afinidade com as fisiocromias de Carlos Cruz Diez, essas produções singulares dialogam com a Optical Art. A obra dessa artista permanece, entretanto, praticamente desconhecida e à margem da historiografia brasileira que trata da especificidade do modernismo no país, por falta de investigação.

Concretismo; Arte Cinética; Dionísio Del Santo.

Ce texte analyse des aspects de la syntaxe poétique du Dionísio Del Santo, auteur d´une oeuvre graphique reconnue par des critiques d´art, em raison de son originalité et contribution au projet constructif brésilien. L´Artiste a transformé le concept de sérigraphie en un nouveau processus de création d´estampes artistiques, et a démonté l´idée de reproductibilité et de sériation de la gravure, intervenant sur la matrice por obtenir des tirages d´oeuvres uniques. Il a aligné la sérigraphie et la peinture au concretisme et à l´art cinétique. En quelques séries picturales il a demonté le concept de bidimension, comme montrent les Cordéis. Produites dans les années 70, même sans réfuter quelque afinité avec les physichromies de Carlos Cruz Diez, ces oeuvres dialoguent avec l´Optical Art. Cependant, leur production reste inconnue et ne fait pas partie de l´historiographie qu´analyse la spécificité du modernisme dans notre pays, à cause du manque d´investigation.

Concretisme: Art Cinétique; Dionísio Del Santo.

Ao decidir seguir o conselho do pintor conterrâneo Alcebíades Ghiu de se transferir para o Rio de Janeiro (1947), Dionísio Del Santo sequer havia definido a linguagem e que rumo iria imprimir ao seu projeto poético. Mas a admiração declarada pela obra de Picasso e Portinari, confirmava seu foco na arte moderna.

Encontrou naquela cidade um clima de otimismo e de euforia criativa propícios à consolidação e diversificação das linguagens modernas, com o fim do conflito mundial e o restabelecimento da democracia no país. Para a capital federal seguiu, então, grande número de iniciantes e autodidatas que buscavam meios de se aperfeiçoar e empreender uma carreira artística promissora. Era também uma tendência dos artistas capixabas migrarem para o Rio de Janeiro, e Del Santo não fugiu à regra. Chegava àquela cidade determinado a estudar e a viver da produção de seu trabalho de arte.

Para sobreviver - pois não recebeu qualquer apoio financeiro do governo do Espírito Santo ou de familiares -, elaborou desenhos arquitetônicos, atividade que exerceu desde a adolescência e que o familiarizou com cálculos, com o instrumental de precisão, mas também com a geometria. Essa atividade antecipava de alguma maneira, a afinidade que o capixaba iria demonstrar, tempos depois, pela linguagem construtiva. Mas foi como desenhista de letras e ampliador de cartazes, em empreendimentos de artes gráficas, que o artista iria atuar e viver durante vários anos, atividade que lhe facultou o contato com a litografia e a serigrafia. Freqüentou paralelamente um curso de História da Arte e Teoria da Cor, ministrado por Cândido Portinari, no Liceu de Artes e Ofícios, e um de desenho de *Modelo Vivo*, na Associação Brasileira de Desenho. Ali estreitou amizade, entre outros, com Ivan Serpa, Carmélio Cruz, Sílvio Teles, Alcebíades Ghiu, Inimá de Paula, Darel Valença, Aluísio Carvão.

Del Santo produziu, então, aquarelas, nas quais mostrava recatadas figuras femininas com os seios e o sexo ocultados por flores, que pareciam encontrar eco no lirismo de Guignard. Alguns trabalhos dessa fase de aprendizado foram expostos em Colatina, cidade natal do artista. Considerados ofensivos à moral, os desenhos e pinturas apresentados foram destruídos por membros da sociedade local, que não perdoariam o artista pelo "atrevimento" e "despudor".

O episódio marcou profundamente o jovem iniciante, considerando que foi determinante para o abandono do curso e da pintura de nus, e acabaria por levá-lo a repensar e a reordenar o direcionamento do seu projeto, o que acabou tendo positivo. O capixaba chegou a mencionar mais tarde que se desinteressou pelo curso, por discordar da orientação recebida que visava formar "meros copiadores de modelos vivos". Ele e alguns colegas preferiam "criar um lirismo livre, solto, com personalidade própria", o que desagradava os mestres acadêmicos, declarava Del Santo em entrevista a Leonor Amarante[1].

Nos finais de semana saía com outros jovens para pintar na Quinta de Boa Vista, no Passeio Público, em feiras livres e favelas cariocas, sendo que Del Santo e Ivan Serpa eram as presenças mais constantes. Ao final dessas excursões artísticas uns analisavam os desenhos e pinturas dos outros, pontuando os sinais ruptura com a tradição ou a maneira particular como cada qual dialogava com a linguagem moderna. Essas análises informais se transformaram em verdadeiros laboratórios de reflexão sobre teoria e prática. Esses iniciantes percebiam a necessidade de aprofundar conhecimentos sobre as premissas das vertentes modernistas mais radicais, e não raramente as conversas assumiam um tom acalorado, quando o assunto era a obra de artistas como Picasso, Léger, Kandinsky, Malevitch, Mondrian, informava Del Santo mais tarde em depoimentos.

Para ver e observar obras de modernistas europeus que o fascinavam Del Santo dirigia-se à Biblioteca Nacional, detendo-se ali em demoradas leituras sobre as vanguardas. Em razão do interesse que ele e seus colegas demonstravam pelas vanguardas, foram logo nomeados de "grupo modernista", declarava o artista (*A Gazeta*, 23/01/1993).

Na adolescência o capixaba passou grande parte de seu tempo na biblioteca do Seminário franciscano onde estudou, lendo sobre a vida de artistas acadêmicos e modernos, além de fazer cópias de obras renascentistas e modernas, de nomes como Van Gogh, Picasso e Duchamp. Leu também os clássicos da literatura e o pensamento filosófico, afirmando que as idéias de Goethe e Nietzsche lhe interessavam muito mais do que os ensinamentos religiosos. Essa base de sustentação teórica ajudou Del Santo a suprir, de alguma maneira, a carência de formação acadêmica ou de aperfeiçoamento sistemático. Na juventude escreveu e publicou poemas, que surpreendem, ainda hoje, pela sintaxe e pela sensibilidade poética. Elaborou também, em paralelo à trajetória artística, uma produção considerável de textos. A maioria deles foi publicada em catálogos de suas mostras, que confirmam, entre outras coisas, sintonia com as teorias que embasaram as vertentes construtivas européias, e interesse pela obra de Max Bill, Albers, Mondrian. Declarou, anos mais tarde, ter descoberto nos livros um aprendizado muito mais estimulante que os ensinamentos ministrados pela maioria dos mestres nos cursos que freqüentara.

As conversas e trocas de experiência com Ivan Serpa, artista que no final da década de 1940 começou a produzir obras de matriz concretista, parecem ter contribuído para o fascínio do capixaba pela gramática construtiva, mesmo que ele ainda demorasse alguns anos para decidir trocar a figuração pela abstração. No entanto, isso só ocorreu em 1957, quando iniciou a série de obras *Vermelho e branco*. Ao visitar as salas expositivas da I Bienal de São Paulo (1951), as obras de Sofia Taeuber-Arp, Max Bill, Torres Garcia e do cubista francês Fernand Léger, lhe causaram grande impacto, constituindo-se em verdadeira revelação, ao contrário das telas dos expressionistas europeus e brasileiros, que não lhe despertaram interesse.

A interlocução com as obras cubistas e concretistas contribuiu para maior compreensão das premissas da abstração geométrica, que começava a penetrar no Brasil, impulsionada pelo otimismo desenvolvimentista e industrial. Curiosamente, naquela década, as pinturas elaboradas pelo artista, bem como a produção de xilogravuras que ele iniciava, depois de visitar exposição de Oswaldo Goeldi, pautavam-se numa formulação expressionista.

A gravura tornava-se a principal articuladora do laboratório criativo do capixaba e a propulsora da renovação de sua linguagem. Na concepção de seu projeto gráfico mostra uma curiosa síntese e a articulação geométrica das formas, definindo o espaço por linhas paralelas. A figura e o fundo não se constituem em oposições, nem estabelecem qualquer ordenação prioritária ou hierárquica. É nessas estampas que melhor se desvelava a transfiguração da linguagem direção à abstração.

As cenas gravadas na madeira pelo capixaba mostram seres sinistros, animais sendo mortos ou flagelados por homens, ou devorados por abutres, animais caçando, na luta

pela sobrevivência. Os temas mesmo extraídos do universo rural onde viveu o artista, remetam às contingências ou ao sentido anedótico do mundo e potencializam o tom dramático, que é reforçado pelos títulos e pelos elementos formais das composições.

O processo adotado no corte da madeira não revela dúvidas nem titubeios, mas uma mão segura abrindo na madeira feixes de linhas paralelas, que engendram uma formulação labiríntica, de uma precisão impressionante. As figuras são sintéticas e estruturadas também por linhas e por angulações rígidas, o que lhes dá uma aparência de estarem esvaziadas de sua matéria. Nesse caso, as linhas são mais curtas que as que do fundo e seguem direções variadas. O espaço é definido igualmente por uma rigorosa sintaxe de linhas paralelas, de modo que figura e fundo parecem seguir uma mesma ordenação construtiva, desmontando qualquer hierarquia.

Adotou a serigrafia no início de 1960, definindo, então, claramente a especificidade de seu projeto construtivo, com o qual angariou notoriedade, considerado pela crítica como o mais original artista gráfico moderno. Desenvolveu por meio desse processo gráfico experimentação de meios e de materiais, de estruturação do espaço e no uso das cores secundárias. A orquestração das cores e as composições articuladas por linhas paralelas, geradoras de um ritmo dinâmico, não encontrariam similaridade na sua pintura nem em outros gravadores modernos.

A chamada *Permutação* foi talvez a mais significativa contribuição do artista às artes gráficas, embora atribuísse a Vasarely, Albers e Max Bill a origem desse *processo*[2]. A partir de um mesmo padrão compositivo, manipulava as cores, efetuando tiragens de obras únicas ou diferenciadas.

Mas Del Santo iria criar, posteriormente, serigrafias por uma outra sintaxe que denominou de *matriz espontânea.* Durante impressão da tiragem, interferia sobre a matriz com materiais diversos (colagem, pó de grafite, tintas transparentes e ralas ou opacas e densas, papéis recortados ou rasgados, entre outros). Obtinha, assim, obras únicas e diferenciadas entre si, subvertendo, portanto, as principais características da gravura: a reprodutibilidade e a seriação. Por meio desse processo experimental potencializou o laboratório poético e produziu um grande volume de imagens gráficas, que surpreendem pela singularidade das sensações visuais e do ritmo das composições, pela sensibilidade da articulação forma/cor e pelo rigor técnico.

Enquanto a maioria dos concretistas brasileiros e estrangeiros articulou os respectivos projetos poéticos a partir da dualidade branco/preto, ou da oposição entre as cores primárias e as neutras, Del Santo foi mais ousado. Embora também elaborasse composição com essas mesmas cores, preferiu uma gama mais diversificada: laranjas, amarelos, verdes azulados, marrons, lilases. Construiu composições lineares de absoluta precisão, que pulsam e geram efeitos visuais diferenciados, mas que revelam acima de tudo uma intenção de dialogar com a Optical Art.

Se considerarmos que o projeto construtivo brasileiro tomava força entre 1952 e 1956, pode-se afirmar que o capixaba se definiu tardiamente pela abstração, considerando que as primeiras composições recorrendo apenas a formas geométricas e a uma alternância de duas cores, são contemporâneas à criação do grupo neoconcreto. Essas pinturas eram construídas com economia de formas e cores, reforçam o caráter planar das composições. Del Santo restringiu-se ao emprego de apenas duas formas geométricas (retângulos, triângulos, quadrados), tirando partido, na maioria das vezes, dos ângulos retos, sendo mais raras as elaborações com círculos. Essas composições eram pintadas com cores chapadas, opacas e opostas: vermelho/branco ou vermelho/preto, isto é, sem recorrer a gradações ou misturas que enfatizassem a presença do gesto sensível da mão. O capixaba temperou a racionalidade concreta com uma pitada de subjetividade. Embora a interação dos elementos visuais e pictóricos não descarte uma estruturação pautada em leis e princípios da percepção visual, o artista equilibrou essa formulação de base racional, com um sentido intuitivo ou talvez sensível da cor.

Se ao recorrer às formas geométricas, elegia uma linguagem de cunho universal, procurou preservar autonomia em relação aos conceitos racionais e à ortodoxia formal e pictórica das vertentes construtivas. Del Santo também não manifestou interesse pela utopia da relação arte e indústria, nem pela ideologia política defendida por alguns adeptos do concretismo. Subverteu o cientificismo visual e os princípios matemáticos, inserindo nas artes gráficas e na pintura formulações visuais que os mais radicais combatiam e abominavam, a exemplo das já citadas cores secundárias. No entanto, mesmo sem ter sido partidário dos preceitos ortodoxos da matemática e das teorias da percepção, que embasaram as formulações do concretismo, revelou-se, ainda assim, leitor assíduo e conhecedor bem informado das bases de sustentação da gramática concreta, de modo especial em textos autorais.

Aproximou-se, portanto, do ideário do neoconcretismo, chegando a expor na capital paulista, com alguns integrantes desse grupo. Foi convidado por Lygia Pape, Ligia Clark, Aluísio Carvão e Ferreira Gullar para integrar o grupo, mas recusou, talvez para preservar a independência de seu projeto ou para manter-se isento do embate travado entre as facções concretistas hegemônicas. Mas a opção de Del Santo de não integrar os grupos concretistas fez com que sua obra não transitasse nem recebesse a mesma notoriedade da dos integrantes daquela vertente, conforme observou Mário Pedrosa (1970).

O crítico também mencionou ironicamente que a condição imposta ao artista capixaba apenas confirmava a "quase natural obtusidade de tantos júris de salões e bienais que antes o eliminavam por sua singularidade mesma" e por ele ter formalizado um código semiótico próprio, "com intencionalidade comunicativa evidente" [3].

O crítico Jayme Maurício também assinalou as potencialidades de intelectual e de teórico do artista capixaba, observando ser ele dotado igualmente de "uma lucidez impres-

sionante", demonstrada no discurso reflexivo que estabelecia sobre seu próprio projeto construtivo, em cujos textos a linguagem era "concisa e quase tão rigorosa quanto a de seu trabalho e processo criador"[4].

Autor de uma obra gráfica de qualidades inquestionáveis, de maneira contraditória Del Santo nunca abdicou de imprimir à pintura uma liberdade que parece justificar o incompreensível trânsito entre a abstração e a figuração, de modo especial a partir da década de 1980. Mesmo que os arcabouços figurais fossem gerados a partir da mesma matriz construtiva com que elaborou as composições abstratas, manteve essa necessidade de revitalizar e (re)significar, intermitentemente, antigas composições que remetiam ao universo ancestral.

Essa aparente contradição foi aceita e compreendida pela maioria da crítica, que comparou as formulações poéticas de Del Santo, com as empreendidas por Joaquim Torres-Garcia, Ivan Serpa, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Rubem Valentim. Outros, porém, nunca compreenderam nem aceitaram essa indefinição, a exemplo de Walmir Ayala, afirmando que a obra figurativa do artista destoava da "finura da serigrafia, da pureza da geometria e dos recursos eficientes, canalizados num organismo op" [5].

Ao transitar da abstração para a figuração e vive-versa, transfigurava seres e coisas em estruturas geométricas e (re)significava construções geométricas em seres e coisas. Isso fez com que não se detivesse numa única formulação plástica, além de subverter o rigor e a frieza do vocabulário purista, bem como os conceitos ortodoxos derivados da racionalidade matemática. Procurou inserir na linguagem construtiva um sentido humanista e lúdico, singularidade que o aproxima do pensamento e determinadas propostas neoconcretas de autoria de Hélio Oiticica, ou mesmo dos *Bichos,* de Lygia Clark, assunto que carece de maior investigação.

Aliás, esse sentido lúdico foi muitas vezes ressaltado por Del Santo, tal como atesta o texto autoral "Serigrafias" (1976), no qual evocava Schiller e esclarecia a sua compreensão e interesse por uma dimensão lúdica. Foi essa participação ou interação lúdica espectador/obra que embasou a série de "permutas" e levou o capixaba a discorrer sobre o sentido desinteressado do "jogar" e do "brincar":

> Trata-se de um jogo que se fundamenta no livre exercício da mente e a vontade, e que, por isso mesmo, acende a flama da alegria interna e liberta a alma das preocupações imediatas da vida.
>
> Esta conotação com o lúdico destacava-se de modo evidente na serigrafia permutacional, quando o artista executa a obra, pois a característica essencial do jogo parece inseparável do trabalho físico, isto é, da participação do corpo do sujeito[6].

O fato da pintura do artista ter sido colocada na berlinda ou a reboque das artes gráficas, não permitiu que aspectos fundamentais do seu processo criativo concreto deixassem de ser avaliados e redimensionados. Exemplo disso é a série *Cordéis,* que traduz uma espécie de concreção objetiva ou palpável das pesquisas óticas e cinéticas que o artista experimentava nas artes gráficas.

As pesquisas voltadas para o que Del Santo denominou de "ritmo cinético", para simular o dinamismo das formas e a mutação das cores, acabaram não recebendo a devida atenção de seus interlocutores. Entretanto, essa formulação visual o coloca como um dos mais arrojados artistas brasileiros a criar obras pictóricas e gráficas alinhadas com a pintura cinética e com a Optical Art.

Ao articular sintaxes visuais de matriz óptica, o capixaba parecia pôr em prática determinadas leis da *Gestalt* e da Fenomenologia, mesmo sem se mostrar partidário do rigor e da ortodoxia dessas teorias, tal como foram adotadas pelos integrantes do concretismo paulista. O capixaba foi sempre um intuitivo sensível ao articular o preciso e meticuloso jogo de linhas e uma sincronização forma-cor, que diversificaram e potencializaram os efeitos rítmicos e a interação do espectador. Ao criar tal processo se valeu daquilo que denominou de "retículas vibratórias", usando como recurso o filme de recorte, cortado com um estilete com uma precisão inigualável, que preferia ao processo fotográfico. Mas também criou obras em que os efeitos visuais se modificavam ou se renovavam mediante o deslocamento não simplesmente do olho, mas do corpo do observador no espaço.

A série de pinturas batizada por Dionísio Del Santo de *Cordéis* é um exemplo disso e pauta-se numa elaboração que remete às experiências cinéticas, conhecidas como *Fisiocromias,* desenvolvidas por Carlos Cruz Diez. Eram relevos construídos pelo venezuelano com fios metálicos e lâminas de cartão, metal ou madeira, sobre fundos pintados. De acordo com a movimentação do espectador este tinha a sensação do deslocamento das linhas e formas, no sentido vertical ou horizontal.

Mas é preciso atentar tanto para a simplicidade como para a economia de materiais empregados pelo brasileiro, como para a eficiência de sua elaboração e dos resultados visuais que engendrou. Recorrendo tão somente a pedaços de barbante ou corda, colados sobre um suporte de madeira ou tela e tinta, nosso artista produziu obras que em termos de efeitos visuais e criativos nada devem às invenções de Cruz Diez.

Del Santo refutou o estigma de artista marginal, que lhe foi imputado por alguns críticos. Atribuiu a escassez de exposições de sua obra, à personalidade introvertida e arredia e ao fato de ter investido apenas no trabalho criativo recluso no ateliê, despreocupado em promover a produção. Mas como bem observou Marcus Lontra, "num país onde o mercado de arte, nas últimas décadas, encarregou-se de valorizar, por vezes exageradamen-

te, a pintura brasileira, surpreende o discreto investimento sobre a produção de Dionísio Del Santo, sem dúvida alguma das mais instigantes e sensíveis". [7]

---

[1] Leonor Amarante, "Concreto e bem humorado", *O Estado de São Paulo,* 03/09/ 1987, p. 5.
[2] Sobre o assunto vide textos dos catálogos: Dionísio Del Santo, "Serigrafias", MAM - RJ, ago./set. 1973 e Dionísio Del Santo, "Serigrafia Multiplicadora", in catálogo da Mostra *Dionísio Del Santo*: *Serigrafias**, Fundação Cultural do Distrito Federal***, Brasília, maio de 1976.
[3] Id. ib.
[4] J. Maurício, "Serigrafias de Dionísio Del Santo no MAM", *Correio da Manhã* (RJ), 3/09/ 1973.
[5] W. Ayala, "Um mestre da Geometria", *Jornal do Commercio*, 20/09/ 1989.
[6] Dionísio Del Santo, "A dimensão lúdica da serigrafia", in catálogo da mostra *Dionísio Del Santo: serigrafias*, Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, Niterói (RJ), out. de 1976.
[7] Marcus de Lontra Costa, "Com rigor técnico e inteligência: Dionísio Del Santo", *Isto É*, 10/09/ 1986, p. 12.

Presença do ideário epistemológico de Gaston Bachelard no cinetismo de Jesús Soto: uma pesquisa sobre os vínculos entre arte e ciência

Mariela Brazón Hernández

Doutora em Artes Visuais pela UFRJ

Jesús Soto (1923-2005) dedicou parte importante de sua vida artística ao estudo da matéria, a energia, o espaço, o tempo, a geometria e os processos aleatórios, auxiliado por conhecedores e textos especializados. Na década de 1960, o artista filipino residente na Europa, David Medalla, pôs nas mãos de Soto um livro que passaria a ser fundamental em sua trajetória e que marcaria a maneira de se colocar perante os avanços da ciência. Esse livro era *Le nouvel esprit scientifique* (1° ed. 1935) de Gaston Bachelard. Neste artigo vemos como Bachelard aborda questões epistemológicas sob uma perspectiva histórica, discutindo, em particular, a impressionante mudança vivida no saber científico com a aparição das geometrias hiperbólica e elíptica e com o surgimento da Teoria da Relatividade e da Teoria Quântica – fatos que determinaram o fechamento da fase "clássica" na história das ciências físicas. Estudamos como o panorama histórico-crítico da ciência oferecido por Bachelard foi estimulante para que Soto estabelecesse suas próprias associações entre as condições históricas da sua época e uma pretendida "evolução" da arte. Mostramos que o pensamento de Bachelard foi uma fonte preciosa para que Soto pudesse internalizar o verdadeiro alcance das mudanças vividas no contexto científico nos últimos cento e cinqüenta anos; mais especificamente: a passagem da geometria euclidiana às não-euclidianas, da mecânica newtoniana à mecânica relativista, da física pré-quântica à física quântica e, de maneira geral, da epistemologia cartesiana à não-cartesiana.

Relações Arte-Ciência; Arte Latino-Americana; Arte Cinética.

Jesús Soto (1923-2005) dedicated a great part of his artistic life to the study of matter, energy, space, time, geometry and the random processes, assisted by experts and specialized texts. In the 1960´s, the Filipino artist, resident of Europe, David Medalla, gave to Soto a book that turned out to be fundamental in his trajectory and that left its mark on the way he positioned himself towards scientific advances. That book was Le nouvel esprit scientifique (1° ed. 1935) of Gaston Bachelard. In this article we will see how Bachelard deals with epistemological issues from an historical perspective, discussing, in particular, the extraordinary changes that took place in the scientific knowledge with the appearance of the hyperbolic and elliptic geometries and with the emergence of the Theory of Relativity and Quantum Theory – facts that determined the end of the "classical phase" in the history of physical sciences. We study how the historical-critic view of science exposed by Bachelard stimulated Soto to establish his own associations between the historical conditions of his time and an intended "evolution" of art. We show that Bachelard's thinking was a precious source from which Soto internalized the true dimension of the scientific changes during the last one hundred and fifty years; more specifically: the passage from the Euclidean geometry to the non-Euclidian ones, from the Newtonian mechanics to the relativist mechanics, from the pre-quantum physics to the quantum physics and, generally speaking, from the Cartesian epistemology to the non-Cartesian one.

Relationships between art and science; Latin-American Art; Kinetic Art.

Jesús Soto (1923-2005), pioneiro da arte cinética, mostrou profundo interesse pela compreensão científica dos fenômenos naturais. Abordou teorias complexas para um leigo, estudando a matéria, a energia, o espaço, o tempo, a geometria e os processos aleatórios, através de textos especializados e com a ajuda de conhecedores. Nos anos sessenta, David Medalla presenteou Soto com ***Le nouvel esprit scientifique*** (1935), livro de Gaston Bachelard, que seria fundamental na sua trajetória. Na época, a inquietação intelectual levava o venezuelano a procurar referências que fossem além das descrições técnicas de fenômenos físicos. Para dar passos diferenciados, foi essencial o contato com as reflexões do filósofo francês sobre o papel das teorias científicas contemporâneas na formação de um novo conhecimento.

Gaston Bachelard foi um exímio pensador que percorreu com paixão e rigorosidade os domínios aparentemente dissímeis das ciências naturais e da invenção poética. Estudou a atividade criadora, os vínculos entre a razão e a imaginação e a origem do conhecimento. Partindo do princípio que vê o saber científico como um processo em constante reformulação e não como verdade absoluta, ***Le nouvel esprit scientifique*** analisa as conseqüências do nascimento das geometrias não-euclidianas, a Teoria da Relatividade e a Física Quântica. Assim, a escolha de Medalla foi oportuna e adequada para um indivíduo como Soto, sedento de informação sobre o significado dos acontecimentos da ciência e a epistemologia, mas, ao mesmo tempo, desconhecedor dos tecnicismos característicos da linguagem filosófica.

Segundo Bachelard, o conhecimento científico dilata suas fronteiras, negando explicações até então vigentes e incorporando novos resultados, para depois sintetizar dialeticamente as teorias antigas e as modernas.[1] Assim, a relação entre um corpo de conhecimento e os sistemas prévios não é de simples extensão, pois não se chega ao novo pensamento acrescentando fatos; nem de negação, pois, até nas novas doutrinas, certas explicações conservam sua validade, dentro de novos limites. Na transição entre velhas e novas idéias científicas, Bachelard identifica um primeiro momento de oposição, quando se cria um conflito conceitual e/ou metodológico que dá destaque a diferenças, negações e alterações de modelos. Tudo o que possa esclarecer fenômenos até então não explicados ou que anuncie a existência de outros nunca antes imaginados passa a ser valorizado. O edifício teórico-experimental é, portanto, uma estrutura ampliada de conhecimento, não por substituição de paradigmas e sim pela síntese dialética entre velhas e novas teorias, sendo que as mais recentes "envolvem" suas antecessoras, e estas, por sua vez, são como uma espécie de "contração" das subseqüentes.[2]

Soto acreditava que a história da arte deveria seguir um comportamento similar ao descrito por Bachelard, incorporando de maneira crítica, dialética e progressiva resultados prévios. A arte, pensava ele, "avança" a partir da colocação de novos problemas e da busca de soluções, crença o que o levou, como a maioria dos latino-americanos chegados nesses tempos à Europa, a encarar o futuro com o ímpeto de um desbravador: "uma

vez que somos artistas formados no mundo ocidental, a arte deve evoluir com a mesma seriedade, do mesmo modo que a filosofia, a investigação cientifica, as matemáticas".[3] A arte do século XX deveria assumir o compromisso de procurar sempre a inovação, sem por isso negar as contribuições precedentes. O olhar sobre o passado seria, portanto, crítico e ao mesmo tempo respeitoso, e não mais o ataque irreverente das vanguardas históricas. Soto se inscreve, assim, em uma geração para a qual o mito da originalidade absoluta já fora descartado, aceitando-se que o novo pode manifestar-se sem negar o tradicional.

As verdades científicas não são nem imutáveis nem incontestáveis, o que faz do discurso científico um saber em constante renovação; ou, como diz Bachelard, um "discurso de circunstância".[4] O pensamento científico que cobra forma plena no século XX é um pensamento inacabado que legitima o racionalismo aberto.[5] Na ciência, os avanços acontecem quando a própria teoria instiga o pesquisador e lhe sugere ângulos originais para interpretar um fenômeno, maravilhando-o e conduzindo-o a novos experimentos e teorias. Às vezes, a mudança é provocada por uma experiência inédita, até então não realizada ou sequer imaginada. Todavia, o impedimento para o avanço não se circunscreve à esfera técnica, mas inclui o arraigo a noções elementares que dificultam imaginar soluções inovadoras. O nascimento da física relativista, por exemplo, ilustra a necessidade de alterar conceitos básicos (espaço e tempo), indiscutíveis até esse momento, para construir novas verdades.

O panorama histórico-crítico da ciência, oferecido em ***Le nouvel esprit scientifique,*** foi estimulante para que Soto estabelecesse suas próprias associações entre as condições históricas da sua época e o pretendido "desenvolvimento" da arte. Cada dia mais convencido do papel essencial da ciência no alargamento dialético do conhecimento, Soto passou a exigir da arte uma função análoga.[6] O artista deveria responder, como o cientista, às demandas do seu tempo e, embora algumas questões artísticas fossem atemporais, cada época formularia suas próprias interrogações às quais a arte daria respostas com as ferramentas disponíveis.[7] A postura de Soto mostra paralelismos com Bachelard quando nega relevância às buscas artísticas movidas por impulsos pessoais ou que negam sua conexão com a história.[8] Seria "improdutivo", acreditava, insistir em soluções já achadas por outros artistas, mostrando assim o desejo de se colocar como um vanguardista que traça um percurso "útil" para a arte. Entretanto, para inovar nas soluções, pensava, havia primeiro que inovar na colocação dos problemas.

Velhas e novas doutrinas científicas

Le nouvel esprit scientifique foi uma fonte preciosa para que Soto pudesse internalizar o alcance epistemológico das mudanças vividas pela ciência nos últimos cento e cinqüenta anos. Talvez uma das contribuições mais relevantes de Bachelard tenha sido a exposição das **relações dialéticas** entre sistemas de conhecimento que sofreram mudanças e seus antecessores: a passagem da geometria euclidiana à não-euclidiana, da mecânica

newtoniana à relativista, da física pré-quântica à quântica e, de maneira geral, da epistemologia cartesiana à não-cartesiana.

Vejamos como se deu – segundo Bachelard – a síntese entre as velhas e as novas doutrinas e quais foram os ensinamentos do filósofo francês que marcaram o pensamento de Soto.

a) Novas geometrias

Entre os exemplos usados por Bachelard para ilustrar o desenvolvimento dialético do conhecimento científico, um dos mais didáticos é o da transição da geometria euclidiana às não-euclidianas. Graças a ele, Soto pôde ter acesso a um balanço epistemológico das mudanças sofridas pelo pensamento geométrico durante os séculos XIX e XX. Bachelard explica que Lobachevsky, Bolyai e Riemann não negam (como muitos pensam) os enunciados de Euclides. Longe disso, eles "dilatam" o racionalismo clássico pela aceitação não só de conceitos e relações sem precedentes, mas também de novos axiomas. Com as geometrias não-euclidianas, os enunciados assumidos como verdades *a priori* deixam de ser tratados como asserções imutáveis, com validade eterna e que forçosamente devem se ajustar às experiências espaciais cotidianas.[9]

A reformulação do conhecimento geométrico, iniciada na primeira metade do século XIX, foi seguida de uma síntese. Os especialistas identificaram o que os sistemas novos e antigos tinham em comum, concluindo que todos eles possuem a mesma **forma algébrica**. A álgebra, é sabido, estuda as **relações** entre elementos abstratos; portanto, "as diversas geometrias são equivalentes" no que diz respeito às relações entre seus elementos. Longe de estarem divorciados, o sistema euclidiano e os não-euclidianos são estruturalmente afins.[10]

Para Soto também são fundamentais as **relações entre os elementos**, e, portanto, não vê necessidade em investigar as entidades físicas (matéria, espaço, tempo) pelo que elas são isoladamente, mas sim em abordar fenômenos – como o movimento, a desmaterialização, a vibração, a mutação – nos quais estão comprometidas várias entidades. São as relações as que determinam, segundo Bachelard, a natureza própria (a essência) dos elementos envolvidos, e não o contrário.

b) Nova mecânica

Bachelard afirma que entre o sistema newtoniano e o einsteiniano não há **transição**, e que o pensamento da física clássica pode sim ser obtido partindo do pensamento relativista, mas apenas por **redução**.[11] Entre os pontos chaves das teorias de Einstein expostos em ***Le nouvel esprit scientifique*** sobressai a importância dada à **luz** como entidade limite da Natureza cuja velocidade regula a de outros fenômenos. As colocações de Bachelard

sobre a luz complementam as informações expostas por Moholy-Nagy em ***Vision in Motion*** (1947), uma das primeiras leituras de Soto após sua chegada a Paris. Enquanto o mestre húngaro contribuía com ferramentas conceituais e técnicas para o jovem venezuelano fazer da luz uma matéria prima da obra cinética, Bachelard destacava o papel dessa entidade no novo modelo de mundo construído pelas ciências físicas.

As teorias relativistas também provocaram o "entrelaçamento" das entidades físicas, tratadas até então como se fossem elementos independentes, o que causou forte impacto em Soto. Com Einstein, a massa, o espaço, a velocidade e o tempo deixaram de ser entidades simples, para agirem em conjunto. Bachelard destaca a importância da "fusão" que acontece na Teoria da Relatividade de noções elementares da mecânica clássica e o surgimento de novos conceitos, impossíveis de serem assimilados fora de uma perspectiva estritamente relacional. Quando Einstein descobre, por exemplo, que a correspondência entre tempo e espaço é indissolúvel, não está apenas estabelecendo uma relação: está reformulando a própria raiz ontológica das entidades envolvidas.[12]

c) Novas relações entre Matéria-Energia-Movimento

Um dos problemas analisados, tanto por Bachelard quanto por Soto, foi o da **dualidade matéria-energia**. O que mais parece interessar a Bachelard é a **síntese** que a física Relativista e a Quântica fizeram dessas entidades, até então dissociadas. Segundo ele, não chegaremos a desentranhar os mistérios da matéria se a abordarmos como algo estático, visto que ela se manifesta por irradiações energéticas, inconcebíveis em estado de repouso. De fato, Bachelard assinala a necessidade que tem o novo espírito científico de transcender a divisão enraizada em nossa experiência cotidiana, segundo a qual o mundo físico se divide em "coisas" (fenômenos estáticos) e "movimentos" (fenômenos dinâmicos).[13] Assim, para Soto foi estimulante ver sustentados o caráter cinético do mundo físico e a inviabilidade do repouso absoluto.

As teorias que tratam a matéria como uma entidade estritamente geométrica, que existe sob a forma de volumes fixos, sofrem, segundo Bachelard, de sérias limitações. Elas não conseguem explicar como a matéria exerce ações em espaços onde não se encontra (*i.e.*, ações à distância)[14] nem elucidar suas propriedades temporais, pois pressupõem que ela é o que é devido a sua forma, e assim permanecerá, independente do seu deslocamento. Essas teorias instauram uma divisão inaceitável entre a geometria da Natureza e seu comportamento mecânico, como se fossem dois aspectos divorciados do mundo físico. Soto soube captar o significado desses ensinamentos no que diz respeito aos vínculos entre **movimento**, **matéria** e **energia**, especialmente quando Bachelard sugere: "Não se deve separar o problema da estrutura da matéria e do seu comportamento temporal".[15] Lendo os comentários do filósofo francês é impossível não imaginar o impacto no venezuelano, ávido por explicações. Certamente, as seguintes palavras não passaram despercebidas para o atento leitor: "é a noção de energia que forma o traço

de união mais fecundo entre a coisa e o movimento; é por intermédio da energia que se mede a eficácia de uma coisa em movimento, é por este intermédio que se pode ver como um **movimento torna-se uma coisa**".[16]

Seguindo a terminologia bachelardiana, podemos dizer que as obras de Soto são «coisas-em-movimento»,[17] como o fóton, cujo ser é indissociável do "complexo espaço-tempo", e cuja apreensão em estado imóvel é impraticável. A partir da década de sessenta, Soto trabalha na transformação da matéria em energia e, reciprocamente, na reconstrução da matéria a partir da vibração luminosa. Cria objetos cinéticos intermediando a massa e a luz, a vibração e a corporeidade, até obter resultados com características de ambos os estados e que transitam entre ambos os extremos.

Bachelard explica que as conversões bidirecionais entre matéria e energia estão entre as qualidades fenomenais mais importantes da Natureza;[18] afirmação muito significativa para Soto, pois lhe abriria vias de aproximação ao "essencial" da realidade física: sua constante transformação no *continuum* espaço-tempo e sua transitoriedade – características que Soto trabalhou insistentemente no plano sensível. Entre as explicações do filósofo francês, chamam a atenção, por exemplo, os seguintes enunciados, certamente atrativos para o artista cinético: "quanto menor é o grão de matéria, mais realidade substancial apresenta"[19] e "quanto menor é o objeto, melhor ele realiza o complexo espaço-tempo, que é a própria essência do fenômeno".[20]

d) Nova física atômica

Com o surgimento da Física Quântica, o "novo espírito científico" manifestou-se com maturidade. A explicação dos fenômenos subatômicos exigiu noções, idéias, ferramentas e metodologias diferentes das usadas no estudo do mundo macroscópico. Na nova ciência atômica há "desconcretização das noções de base [e] concretização das relações entre estas noções".[21] A algebrização do conhecimento físico-matemático provocou sua "descoisificação", isto é, a colocação em segundo plano dos objetos e o destaque das suas relações como sendo as autênticas realidades primárias. Bachelard reconhece que foi na Física Quântica onde teve lugar uma das maiores reavaliações das hierarquias tradicionalmente aceitas entre "elementos" e "relações". Os vínculos entre as partículas (suas transformações, relações de dependência, conversões, etc.) passaram a ter uma importância sem precedentes, enquanto esses mesmos elementos, vistos como entidades isoladas, perderam presença e até sentido nas novas teorias.

O texto de Bachelard alentou Soto a aprofundar seus conhecimentos sobre a visão quântica do Universo, abrindo portas aos escritos onde Heisenberg reflete sobre a transcendência das novas teorias e analisa as conexões com os sistemas antecessores. O fato de a Teoria Quântica ter lançado um novo olhar sobre os fenômenos naturais não significava, segundo o físico alemão, que as teorias clássicas devessem ser consideradas sistemas

imperfeitos. Pelo contrário, para fenômenos macroscópicos continuavam valendo as leis e os conceitos de Newton, inclusive aqueles que, depois de Lorentz e Einstein, foram modificados. Já para os fenômenos em escala subatômica, tais resultados não valiam mais, sendo preciso estudá-los com as novas teorias quânticas.[22]

Também vinculada à física atômica, a relação dialética entre **determinismo e não-determinismo** foi abordada por Bachelard, dando destaque a sua repercussão na definição do **Real**. Na história da ciência ocidental, todas as visões simplificadas do Universo que associaram a matéria com formas simples e inalteráveis e que estudaram o movimento como algo que não afeta a matéria, ajustavam-se com naturalidade à abordagem determinística. Assim que a física atômica começou a levar em conta as deformações dos corpos, as perturbações das trajetórias e os dualismos da matéria (ex. a condição ambígua entre onda e partícula) fez-se necessário adotar uma atitude científica diferente, que aceitasse a incerteza, a distorção e a indefinição como partes intrínsecas dos fenômenos físicos. Segundo Bachelard, existe no pensamento científico uma relação histórica entre a adoção de formas geométricas para descrever os elementos do mundo físico e o reconhecimento de que existe uma ordem na Natureza factível de ser desvendada. Após trabalhar no domínio do simples e do organizado, Soto testou indeterminações, introduzindo formas livres, para depois retornar ao vocabulário geométrico com a certeza de que tanto as figuras simples quanto as complexas podiam ser apresentadas como entidades altamente instáveis.

Soto chegaria a reconhecer na renúncia aos sistemas absolutos de conhecimento uma característica essencial da arte e da ciência modernas. No "novo espírito artístico" deveria haver aceitação de plataformas "aproximativas" e "probabilísticas", como as adotadas pelos cientistas,[23] em lugar de princípios estáticos e unívocos. "O possível é homogêneo ao Ser"[24] dizia Bachelard, sintetizando assim a mudança operada na ontologia das ciências físicas contemporâneas, quando estas passaram a aceitar como parte da noção mesma de "existência" não apenas o factual mas também o provável – "...as puras possibilidades matemáticas pertencem ao fenômeno real, mesmo contra as primeiras instruções de uma experiência imediata".[25]

Para um espírito curioso como Soto, as informações proporcionadas pelo filósofo francês sobre a dualidade determinado/indeterminado e a importância da probabilidade na nova apreensão da Natureza, certamente facilitaram a compreensão do alcance epistemológico dos avanços da microfísica. Não esqueçamos que a física atômica foi responsável pelo deslocamento do realismo materialista ao realismo matemático, ao manipular estatisticamente as entidades naturais. Soto, por sua vez, em uma escala macroscópica, fez da obra de arte não apenas uma entre muitas possibilidades, mas a própria manifestação do **possível**. Seus objetos cinéticos reúnem um leque de situações factíveis que vão se concretizando para, logo depois, retornar a uma condição potencial, à medida que a obra "decorre" no contínuo espaço-temporal.

Soto apontou que somente no desenvolvimento temporário dos fenômenos podemos apreender a essência ontológica do mundo físico, e que é o tempo que se encarrega de realizar o provável.[26] O espectador da obra, principal agente de indeterminismo, possibilita esse "acontecer", dando-lhe existência efetiva àquilo que, de outra maneira, permaneceria no domínio do "possível".

---

[1] BACHELARD, Gaston. ***O novo espírito científico***. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 22.
[2] *Ibidem*, p. 55.
[3] Soto *apud* RENARD, Claude-Louis, SOTO, Jesús. Extratos de conversas de Soto com Claude-Louis Renard, In: ***Soto: Retrospectiva***. Porto: Fundação de Serralves, maio-jul. 1993. p. 118-130, p. 121-122.
[4] BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p. 121.
[5] *Ibidem*, p. 147-148.
[6] Soto *apud* JORAY, Marcel, SOTO, Jesús. ***Soto***. Nêuchatel: Griffon, 1984. p. 155.
[7] JAPIASSU, Hilton. ***Introdução ao pensamento epistemológico***. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
[8] Soto *apud* JIMÉNEZ, Ariel. ***Conversaciones con Jesús Soto***. Caracas: Fundación Cisneros, 2001. p. 54-55.
[9] BACHELARD, Gaston. *Op. cit.,* p. 39.
[10] *Ibidem*, p. 31-32.
[11] *Ibidem*, p. 44.
[12] *Ibidem*, p. 50-51.
[13] *Ibidem*, p. 125 e ss.
[14] *Ibidem*, p. 59.
[15] *Ibidem*, p. 60.
[16] *Ibidem*, p. 61.
[17] *Idem.*
[18] *Ibidem*, p. 66.
[19] *Ibidem*, p. 124.
[20] *Ibidem*, p. 61.
[21] *Ibidem*, p. 32.
[22] HEISENBERG, Werner. A relação entre a teoria quântica e outros ramos da ciência natural. ***Física e Filosofia***. Brasília: UnB, 1999. p. 133-155. p. 140 e ss.
[23] FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofia*. Barcelona: Ariel, 1994, p. 298.
[24] BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p. 54.
[25] *Idem*.
[26] *Ibidem*, p. 106.

Arte Concreto entre Argentina, Brasil y Suiza. Max Bill y sus conexiones latinoamericanas. [1]

María Amalia García

Doutora
Facultad de Filosofía y Letras UBA - CONICET

Estudiar la actuación de Max Bill en el panorama del arte concreto argentino-brasileño permite establecer una reflexión crítica sobre la historiografía artística de posguerra. Las historias generales del arte moderno concentran el estudio de la abstracción geométrica casi exclusivamente en las primeras décadas del siglo XX y por ende, las tendencias constructivas activas durante los 40 y 50 son en general excluidas. Sin embargo, si se tiene en cuenta el impulso que el concretismo encontró en el ámbito latinoamericano y la profusa interrelación que Bill sostuvo durante los 50 con los ámbitos paulista, carioca y porteño dicho recorte historiográfico exige revisiones. Este trabajo plantea que para comprender la trayectoria artística de Bill es central atender a los sucesos y vinculaciones que tuvieron lugar en el panorama argentino-brasileño.

Arte Concreto; Argentina; Brasil.

The study of Max Bill's role within the Argentine-Brazilian concrete art map allows a critical reflection on Second World War artistic historiography. The modern art histories focus on geometric abstraction in the first decades of XX century, generally excluding constructive trends of ´40s and ´50s. Nevertheless, we consider this scene asks for revision regarding the importance of concrete art in Latin American's art field and the deep contacts between Max Bill and Argentinean and Brazilian artist and critics. This work focuses on the importance of studying Bill's Latin American actions and contacts to understand his artistic development.

Concrete Art; Argentina; Brazil.

Estudiar la actuación de Max Bill en el panorama del arte concreto argentino-brasileño permite establecer una reflexión crítica sobre la historiografía artística de posguerra. Las historias generales del arte moderno concentran el estudio de la abstracción geométrica casi exclusivamente en las primeras décadas del siglo XX y por ende, las tendencias constructivas activas durante los 40 y 50 son en general excluidas. Estos recortes y omisiones son efecto de tensiones y reposicionamientos acontecidos en el panorama artístico internacional de posguerra en el cual el arte concreto suizo tuvo escasa proyección en el circuito europeo en relación con la promoción de otras líneas. Sin embargo, si se tiene en cuenta el impulso que el concretismo encontró en el ámbito latinoamericano y la profusa interrelación que Bill sostuvo durante los 50 con los ámbitos paulista, carioca y porteño dicho recorte historiográfico exige revisiones. En este sentido y con relación a la producción de artistas concretos argentinos y brasileños se ha puntualizado constantemente la gravitación billiana pero sin abordar a fondo las causas y móviles de estas interrelaciones. A su vez, los estudios existentes sobre Bill minimizan su intervención en el campo latinoamericano. Este trabajo plantea que para comprender la trayectoria artística de Bill es central atender a los sucesos y vinculaciones que tuvieron lugar en el panorama argentino-brasileño.

Para esto, considero clave establecer como centro de este recorte los sucesos ocurridos en la ciudad de São Paulo en 1951, ya que constituyen un punto álgido para la inscripción del arte concreto en el panorama regional. Ese año Bill no sólo ganaba el gran premio en escultura de la I Bienal de São Paulo sino que en marzo había realizado su primera exposición retrospectiva en el Museu de Arte de São Paulo, el MASP. En Buenos Aires el "desembarco" billiano era más modesto: también en 1951 aparecía la revista *nueva visión*, dirigida por Tomás Maldonado, que en su primer número brindaba un tributo al artista suizo.

Mi hipótesis de trabajo plantea que las relaciones entre Bill y algunos artistas, críticos y gestores argentinos y brasileños generaron momentos de interlocución y espacios de intervención. Por un lado, Bill encontró entre los sudamericanos posibilidades de diálogo y acción que resultaban impensables para su situación en el ámbito europeo. Por otro lado, artistas y críticos hallaron en la producción de Bill un modelo sistemático para una serie de búsquedas ya instaladas en los circuitos locales.

Referiré en primera instancia, a la ubicación del arte concreto suizo en el panorama del arte europeo y en segunda instancia, abordaré los sucesos de 1951 concentrándome en los vínculos e interacciones que involucraron a esta comunidad concretista.

A diferencia de lo ocurrido en la entreguerra, en el París posterior a la ocupación no podían escucharse las promesas de una racionalidad constructiva. El panorama artístico parisino de posguerra se caracterizó por un conflicto estético total entre el *establishment* francés, que sostenía una línea nacionalista defensora de la *École de Paris,* la adhesión al realismo social por parte del Partido Comunista y la provocación del *art autre*.[2] Desde la lectura de los críticos e historiadores galos, la abstracción se consideraba ajena a la tradición francesa, entendida como universalista y caracterizada en el equilibrio entre la mirada a lo real, la propuesta de color fauvista y el planteo espacial cubista.[3] En esta búsqueda de identificación nacionalista, la abstracción fue leída como una manifestación de la plástica germánica, interpretación que la volvía excesivamente reactiva.

Sin embargo, la abstracción *froide* -en términos franceses- luchó en París su espacio de acción desde los Salones *Réalités Nouvelles*, la revista *Art d´aujourd´hui* y la galería Denise René.[4] Si bien Bill participó de estos espacios lo hizo de un modo muy limitado. Obtuvo el premio Kandinsky en 1948 organizado por Denise René y también ese año en la misma galería integró la exposición *Tendencias del arte abstracto* junto con un grupo de artistas residentes en Francia: Vasarely, Herbin, Dewasne, Poliakoff y Magnelli, entre otros. Además, junto a esta línea de artistas franceses, participó en 1948 en la segunda edición del salón *Réalités Nouvelles*.

Con la revista *Art d´aujourd´hui* la situación era aún peor; no hay referencias sobre los artistas concretos suizos, por lo que resulta evidente que Léon Degand y André Bloc los

ignoraban. En este sentido, tampoco las opiniones de Bill sobre Degand eran favorables. Por carta, Bill_ compartía sus impresiones con Tomás Maldonado, su aliado en la Argentina: [cito] “Leí en diarios franceses que Léon Degand ha realizado conferencias en Buenos Aires y también recibí la noticia de que ya no es el director del museu de arte moderna en São Paulo. El siempre ha sido ignorante y bastante idiota. Ya no hay esperanzas de que eso cambie.” [5]

Evidentemente la abstracción que circulaba en los espacios franceses no tenía mucho que ver con la propuesta concreta; los suizos veían estos espacios parisinos como excesivamente ecléctico en relación con su proyecto. De hecho, las obras de los *froids* franceses eran, de algún modo, más enfáticas en defensa de la sensibilidad individual del artista, mientras Bill planteaba su investigación de un modo más sistemático apoyándose en el pensamiento científico.

Durante la guerra desde la Suiza neutral, Bill junto a otros artistas activaron espacios para la promoción del arte moderno. La tendencia constructiva había encontrado resguardo entre los artistas helvéticos. Tanto la exposición *Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza* realizada en 1936 en la Kunsthaus de Zürich así como la formación del grupo Allianz bajo la acción de Leo Leuppi y Max Bill tenían como objeto promocionar el arte moderno en Suiza.[6] Allianz planteaba precisamente la necesidad de una “alianza” entre los artistas para conseguir una mayor representatividad ante las autoridades de manera de romper el aislamiento, un tanto conservador y provinciano, del ambiente suizo. Reunir y promover el arte de los artistas modernos suizos, ya fueran abstractos o surrealistas, fue el propósito inicial de Allianz aunque posteriormente se transformó en la agrupación de los concretos de Zürich: Bill, Richard Lohse, Camille Graeser y Verena Loewensberg.

En este contexto de marginación y búsqueda de posibilidades por fuera de los Alpes, entre 1948 y 1949, comenzaron a gestarse los contactos y las acciones que involucraron el “desembarco” sudamericano en 1951.

A Bill se le trastocaban las coordenadas al contrastar el interés que suscitaban sus propuestas en Sudamérica. En Zürich, en junio de 1948 conoció a Maldonado, en quien encontró un inteligente interlocutor y activo promotor. A comienzos de 1949, entró en contacto con el crítico Jorge Romero Brest, que a través de su revista *Ver y Estimar* se enrolaba en la batalla por la abstracción. A partir de estos vínculos, sus textos y las reproducciones de sus obras circulaban profusamente en publicaciones porteñas. A mediados de 1949, Pietro Maria Bardi a cargo de la dirección del MASP le ofrecía realizar la primera exposición retrospectiva de su obra en este museo.

Analicemos la exposición en el MASP. Bardi y Bill se habían conocido en el 1er Congreso de la Reconstrucción en Milán en 1945, poco antes que Bardi se involucrara en el proyecto de Chateaubriand y se radicara en São Paulo. La propuesta de exposición

estaba en línea con las innovaciones que, tanto a nivel de criterio expositivo como de diseño museográfico, desarrollaba el MASP. Si bien las gestiones comenzaron en 1949, la correspondencia da cuenta de dificultades con los seguros y los traslados y con las negociaciones con otras instituciones sudamericanas que coproducirían la exposición.

En la prensa paulista desde 1949 se venía anunciando la realización "en breve" de la exposición de Bill.[7] Pero por lo que se desprende de la correspondencia, la exposición fue fijada y luego pospuesta en varias oportunidades. Finalmente fue inaugurada el 1 de marzo de 1951, junto con la apertura del Instituto de Arte Contemporânea. [8]

Esta exposición presentaba las variadas facetas de este creador: pinturas, esculturas, obra gráfica, afiches, maquetas y fotos de arquitecturas y diseños industriales exploraban un amplio panorama de intereses. Es preciso pensar no sólo en el impacto visual del conjunto de las obras sino también en el diseño expositivo: si bien Bill no estuvo presente para el montaje -y del cual participó Alexandre Wollner- están bien documentadas sus instrucciones. Hill ya había demostrado ser un gran diseñador de espacios de exhibición.

Esta muestra tuvo un impacto poderoso entre grupos de artistas y críticos en el ámbito regional, efecto que contrasta con la escasa repercusión que encontró entre los medios locales. Aparecieron algunos breves anuncios en el *Diário de São Paulo* y en *Folha da Manhã*; desde Río de Janeiro, Geraldo Ferraz fue el único crítico que dedicó una análisis minucioso sobre las obras destacando también el silencio del medio.[9] De todas formas, fue la revista *Hábitat* la tribuna desde la cual el matrimonio Bo-Bardi sostuvo la exposición. A falta de catálogo, en el número 2 de *Hábitat,* aparecido contemporáneamente, se publicaban fotografías de obras y el texto "Beleza provinda de função e beleza como função", en el cual Bill planteaba los ejes de su proyecto.[10]

La propuesta de Bill estaba desplegada. A partir de la recuperación de la herencia abstracto-constructiva, Bill había formulado un método para la creación e interpretación de los acontecimientos visuales. La matemática aportaba la operación progresiva que otorgaba a un suceso plástico la posibilidad de repeticiones regulables. Sin embargo, el pensamiento plástico-matemático que proponía Bill no aludía a la frialdad numérica sino que refería a la capacidad humana de organizar un mundo de relaciones.

La coherencia del planteo se definía en la relación simultánea entre las variables del trinomio forma, función y belleza. La forma en tanto belleza entendida como función proponía un modo abierto para reflexionar sobre un amplio horizonte objetual. El aspecto material era para Bill una configuración articuladora entre la función del objeto visual y su belleza. En suma, su planteo podía sintetizarse en una unidad tripartita entre forma, función, belleza.[11]

Las indagaciones de Bill coincidían con las búsquedas desarrolladas por varios artistas

argentinos y brasileños. Cordeiro, De Barros, Sacilotto, Hlito, Prati, Iommi y Maldonado ya venían trabajando en función de definir y anclar sus búsquedas dentro del amplio abanico de la abstracción. Estos artistas ya habían planteado el cambio cualitativo que implicaba romper con los sistemas representativos y orientarse hacia un trabajo específicamente plástico. Estas indagaciones, en los comienzos construidas a partir de genealogías heterogéneas del arte moderno, abrevaban en las propuestas del arte concreto.

Maldonado, que canalizaba la militancia por la causa universal del arte concreto, daba cuenta de esta coincidencia de intereses en el ámbito regional. A su regreso de Europa, le contaba por carta a Bill: "Me he reintegrado aquí con más fuerza que nunca en mi lucha por el concretismo. Repito lo que le decía en Zürich: la existencia del arte concreto en América del Sur revela una cosa extraordinariamente importante y de la que se puede esperar mucho. Es evidente que el arte concreto se desarrolla, es decir,_ que sus posibilidades de permanencia están aseguradas". [12]

Estas apreciaciones de Maldonado, sin dudas se confirmaban con el premio de la Bienal a *Unidad tripartita*. Jorge Romero Brest se jactó de haber sido él quien diera la gran batalla para premiar a esta obra dentro del jurado.[13] El gran premio en pintura a *Enamorados en el Café* de Roger Chastel estaba en las antípodas del proyecto concretista. Estas premiaciones, por ende, daban cuenta de las divergencias entre el jurado. Bill reconocía allí la importante ingerencia del panorama hostil de la crítica francesa, encabezada por Jacques Lassaigne, como parte del jurado. Respondiendo a Romero Brest, Bill señalaba: "puedo imaginarme muy bien la gran lucha a favor de obras modernas en são paulo. cuando se constata por un lado esta lucha "a favor", se ve también la otra tendencia que he llamado "el espíritu de los *marchands* parisinos de cuadros". [14]

Ahora esta legitimación institucional del arte concreto que se operó en el Brasil, tendría, por supuesto, consecuencias políticas. La Bienal paulista ponía en funcionamiento una compleja maquinaria de gestión cultural rediseñando una nueva geografía para el mundo de las artes. Era un evento que representaba al Brasil definiendo su hegemonía cultural, política y económica en el ámbito regional. [15]

En esta primera edición la Argentina no participó. Problemas institucionales, tanto públicos como privados, en una compleja trama política que enmarcaba los vínculos entre ambos países a principios de los 50, no permitieron una representación argentina. A la burocracia peronista, ajena a los nuevos códigos estéticos que imponía el orden de posguerra, no le pareció importante participar en una Bienal brasileña de arte moderno.[16] En este sentido, es preciso resaltar la radical diferencia entre esta ausencia de una representación oficial argentina y la participación de Romero Brest en el jurado a favor de la apuesta concretista.

Para la avanzada moderna porteña lo que ocurría en Brasil era asombroso y contrastaba

rotundamente con el panorama local. Las posibilidades de intercambio con la escena brasileña resultaban para los argentinos sumamente atractivas. De la misma forma que para Bill, Brasil también se constituía en el imaginario de los "argentinos" en el lugar de referencia para llevar a cabo un programa moderno en Latinoamérica. El contraste entre ambos panoramas era evidente. Esta red internacional de arte concreto estaba tensada por coyunturas nacionales: mientras en Brasil las propuestas concretistas ganaban en extensión y en posibilidades de ejecución, los argentinos acompañaban este proceso a través de las revistas.

Precisamente de esto daba cuenta la aparición en diciembre de 1951 de *Nueva Visión*, la revista de Tomás Maldonado. El primer número presentó un estado de la cuestión sobre los problemas y las posibilidades del arte concreto. Definió su búsqueda en la clave de "cultura visual" difundiendo proyectos de arte, arquitectura, diseño y urbanismo moderno. Su programa apuntaba a la síntesis de las artes visuales en un sentido de objetividad y funcionalidad. En *Nueva Visión,* el propósito fundamental lo constituyó la posibilidad de dotar a la vida urbana y al hombre moderno de un entorno con formas más sanas y eficientes para la realización individual y colectiva. La revista delineó en sus páginas manifestaciones de esta belleza objetiva.[17]

Evidentemente, *Nueva visión* se proponía como un tributo las propuestas de Bill y sus conexiones. Ya desde la tapa aparecía, junto a Henry Van de Velde y Alvar Aalto, como el pionero de las síntesis de las artes visuales. Además se publicaba un artículo del arquitecto italiano Ernesto Rogers sobre su obra plástica[18] y también, en línea con los contactos billianos, Maldonado dedicaba un homenaje a Georges Vantongerloo.[19]

Las intervenciones de este artista suizo en el circuito artístico brasileño cobraban en las páginas de *Nueva Visión* un espacio destacado.. Se informaba sobre la exposición de Bill en el MASP y sobre el premio en la Bienal. También, se presentaba un artículo de Pietro Maria Bardi sobre los cursos del Instituto de Arte Conteporânea y se publicaba la "vitrina de las formas" en la cual Bardi ubicaba al diseño industrial en una línea histórica de artefactos culturales.[20]

Además, mientras en la contratapa se anotaba la formación de agrupaciones de jóvenes artistas concretos en San Pablo y Río de Janeiro, en la tapa, se reproducía en pequeño formato una fotoforma de Geraldo de Barros. A su vez, la revista refería a los cursos de arte moderno organizados por Hans Koellreuter en Teresopolis.[21] A comienzos de 1951, Maldonado había viajado al Brasil para participar en estos encuentros, y en esta oportunidad se relacionó, todavía junto a Lidy Prati, con los actores centrales del concretismo brasileño.

Evidentemente este primer número de *Nueva Visión* plasmó la alineación de este panorama regional en torno al arte concreto. El año 1951 marca un momento clave de articulación del concretismo y de las formas de intercambio entre la Argentina y Brasil.

[1] Una versión de este trabajo fue presentada en “Concretismo and Neoconcretismo: Fifty Years Later. A two-day International Colloquium”, Museum of Fine Arts, Houston, 13-14 de septiembre de 2007.
[2] Guilbaut, Serge. “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra Mundial” en *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*. México D.F.: Curare, 1995.
[3] Ceysson, Bernard. “L´histoire et la mémorie: tradition et modernité”, en *L´art en Europe: les annés décisives 1945-1953*, París: Skira, 1987, pp. 36-47.
[4] D´Orgeval, Domitille. “Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l´art concret”, en *Art Concret*. Mouans-Sartoux: Espace de l´art concret, 2000, pp. 24-39.
[5] Bill, Max. Carta a Tomás Maldonado, Zürich, 6/9/1949, Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation.
[6] Lemoine, Serge. “El gran salto adelante”, *Suiza Constructiva*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 37-53.
[7] “No museu de arte a obra completa de Max Bill”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, (Agosto 21, 1949); “No museu de arte. Exposição sobre Max Bill”, *Diário da noite*, São Paulo, (Abril 5, 1950); “No museu de arte. Livro e exposição sobre Max Bill”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, (Abril 5, 1950). Archivo Museu de Arte, São Paulo.
[8] Véase Tarjeta de invitación, Archivo Museu de Arte, São Paulo. Véase la siguiente nota.
[9] “Museu de Arte”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, (Marzo 1, 1951): p. 8; “Duas grandes exposições no Museu de Arte”, *Folha da manhã*, São Paulo, (Abril 15, 1951): p. 8. Ferraz, Geraldo. “Uma página anterior (Max Bill, Pintor, Escultor e Arquiteto no Museu de Arte)”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, (Mayo 23, 1951).
[10] Bill, Max. “Beleza provinda de função e beleza como função”, *Hábitat*, nº 2, São Paulo, (Enero-Marzo, 1951): pp.61-65.
[11] Sobre la concepción teórico-estética de Bill véase Von Moos, Stanislaus. “Max Bill. A la búsqueda de la cabaña primitiva”; Frei, Hans. “La transversal de Max Bill”; Crispiani, Alejandro. “Un mundo continuo”, *Arq*, nº 49, Santiago de Chile, (Diciembre, 2001): pp. 57-59.
[12] Maldonado, Tomás. Carta a Max Bill, Buenos Aires, 10/1/1949; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation.
[13] Romero Brest, Jorge. “Arte concreto en Brasil y Argentina”, documento mecanografiado, caja 3 sobre 2 documento w, Archivo JRB, FFyL-UBA.
[14] Bill, Max. Carta a Jorge Romero Brest, Zürich, 1/4/1952. Caja 22, sobre 2, documento 358. Archivo JRB, FFyL-UBA.
[15] Herkenhoff, Paulo. “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *Revista USP*, nº 52, São Paulo, (2001-2002): pp.118-121; Alves Oliveira, Rita “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *São Paulo Perspec*., nº 3, São Paulo, (Julio-Septiembre, 2001).
[16] Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta,* Buenos Aires: Paidós, 2001, capítulo 1.
[17] García, María Amalia. “La ilusión concreta: un recorrido a través de *nueva visión. revista de cultura visual* 1951-1957”, en Patricia M. Artundo (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, serie monográfica 6, 2002, pp.171-191;
[18] Rogers, Ernesto. “Unidad de Max Bill”, *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, (Diciembre, 1951): p. 11-12.
[19] T. M., “Georges Vantongerloo”, *Nueva Visión*, nº 1, p. 19
[20] Bardi, P. M. “Diseño industrial en San Pablo”, *Nueva Visión*, nº 1, pp. 9, 11.
[21] “Notas y comentarios”, *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, (Diciembre, 1951): p. 2.

WALTER LEWY e a Aventura do Surrealismo no Brasil :Do Realismo Mágico Alemão ao Realismo Mágico Latino-Americano

Daisy Peccinini

Livre-docente pela ECA-USP
Instituição de Vínculo: MAC-USP

A pesquisa mediante metodologia pluridisciplinar apóia-se nos conceitos de G.C. Argan da história da arte como uma história de valores de uma época atribuídos a objetos de arte, somados o pensamento de J.Derrida de que a origem da obra é o artista; e a origem do artista é a obra, numa relação de mandala , em que cada momento de existência-experiência se relaciona com a obra de arte e vice-versa.Portanto a pesquisa apresenta a vida e obra do artista, dialogando com as vozes do tempo -críticos, artistas e amigos; patronos e instituições- em diferentes momentos e cenários. Nesta primeira etapa, abordou um possível mapeamento, de como se constitui a inclusão na vertente surrealista da obra de Walter Lewy, a partir de 1938 até as primeiras bienais.De fato, sendo talvez a única expressão da vertente surrealista no Brasil, Walter Lewy desenvolveu, a partir de 1938, quando chega ao Brasil até a sua morte em 1995, uma copiosa produção pictórica de feição surrealista, também designada como Realismo Fantástico, ou como Realismo Mágico. Sua obra testemunha diferentes momentos de emersão de imaginário rico, marcado por sua formação e passagem pelo Realismo Mágico alemão, confluindo com a vertente do Surrealismo latino-americano, também denominada de Realismo Mágico, do cubano Alejo Carpentier, pulsionado pelo Surrealismo histórico e a vinda de Breton ao México. Como pesquisa em andamento, centrou se a comunicação nesta teia de vivência e convivência com os componentes do Realismo Mágico na Alemanha e do homônimo latino-americano, mas de essencial diferença, por ser uma expressão do surrealismo próprio da América Latina, em suas singularidades. Alastra-se em diferentes territórios do continente;em nossas terras, repercutiu em nossa cultura, em diferentes momentos, por exemplo, a Antropofagia e em múltiplas facetas, particularmente as da cultura africana, seus ritos e magias . O imaginário de Walter Lewy, já sensibilizado por ser advindo do Realismo Mágico alemão, mas não ficou indiferente aos estímulos da terra *brasiliensis*.

Walter Lewy; Surrealismo no Brasil; Realismo Mágico na América Latina.

Multi-disciplinary research relies on G.S. Argan's art history concepts, as a history of values of a period attributed to art objects, added to the thoughts of J. Derrida, where the origin of an artwork is the artist, and the origin of an artist is the artwork, as in a mandala, in which each moment of a given experience interacts with the artwork and vice-versa. Therefore the research will present the life and accomplishments of the artist, dialoguing with the voices of time – critics, artists and friends; patrons and institutions- in different moments and places. In this first stage, a possible layout of how expression or inclusion takes place in the surrealist ramification was outlined in the work of Walter Lewy from 1938 until the Sao Paulo biennials. Walter Lewy developed a copious production of pictorial surrealist features, also referred to as Fantastic Realism or Magic Realism between his arrival in Brazil in 1938 and his death in 1995, as perhaps the only expression of the surrealist ramification in Brazil. His work witnesses different moments of rich imaginary emergence, influenced by his formation and experience with the German Magic Realism, merging with the Latin-American surrealist ramification, also called Magic Realism by Cuban artist Alejo Carpentier, and propelled by historical Surrealism and the arrival of Breton

in Mexico. As ongoing research, it's communication is centered on a web of interaction between components of Magic Realism in Germany and its Latin-American counterpart, but essentially different in its singularities of unique expression of Latin American Surrealism. This movement spread over different areas of the continent; in Brazil it reverberated within the culture in different moments, for example, Anthropophagy Movement and its multiple facets, especially the ones of African culture, its rites and magic Walter Lewy's imaginary was already sensitive as it was derived from the German Magic Realism but he did not remain untouched by the stimuli of Brazilian territory.

Walter Lewy; Surrealism in Brazil; Latin America's Magic Realism.

O tema, Walter Lewy e a aventura surrealista no Brasil, têm sido pesquisados, mediante uma metodologia pluridisciplinar; observando de um lado o pensamento de Giulio Carlo Argan, quanto à função da história da arte:

..... "visa explicar historicamente toda a fenomenologia da arte.A obra de arte não é um facto estético que tem também um interesse histórico: é um facto que possui valor histórico porque tem valor artístico, é uma obra de arte. A obra de um grande artista é uma realidade histórica",.....1

Aos princípios de Argan se somam as idéias de Jacques Derrida que envolve intimamente a aparição ou origem da obra de arte com o autor-artista e vice versa, configurando um círculo dinâmico de interação, como uma mandala, no qual cada um dos elementos se remete ao outro2.

Objetivando apresentar a vida e obra do artista dialogando com as vozes do tempo - em diferentes momentos e cenários, a pesquisa busca dar uma contribuição, aplicando os princípios da hermenêutica no tratamento documentos textuais e visuais- textos e obras . Na etapa inicial de trabalho a reflexão se aplica em cotejar, mapear, valores atribuídos à arte no primeiro período do seu itinerário artístico, no Brasil de 1938 ao final da dos anos 50, tratando da questão do Realismo Mágico na Alemanha e na América Latina.

Pesquisam-se as matrizes do pensamento do artista e os contornos das visualidades que se interpenetram no imaginário de Lewy, segundo os pressupostos relativos ao inconsciente óptico, definidos por Krauss, quanto às bagagens de cultura visual que permitem ver ou não, ou mesmo transformar o que é captado pela visão e decodificado pelo cérebro.3

A arte de Lewy no Brasil,parece emergir no entrecruzamento do Realismo Mágico ou Fantástico Alemão com o Surrealismo latino-americano, que emerge em 1942 e toma o mesmo nome, Realismo Mágico. Atravessa Léwy,em sua "aventura surrealista", o quadro histórico da modernidade paulista, no segmento de tempo que se estende da década de 30 até as primeiras bienais dos anos 50.

É significativo que a questão do Surrealismo na América Latina, vincula, tem origem um ano depois da chegada de Lewy ao país.Um momento marcante para os rumos do surrealismo nas terras latino-americanas acontece em 1938, com a presença de André Breton, como adido cultural da França, quando pronunciou uma conferência na Universidade Nacional Autônoma do México sobre o surrealismo, vanguarda da Escola de Paris de que fora o principal fundador, em 1924. Dias antes passara por uma experiência de estar perdido, em meio da

Ilustração do livro de poemas de Sèrgio Milliet"...Oh Valsa Latejante" , 1943.



Ilustração do livro de Franz Kafka "Metamorfose", 1956.





“Paisagem Surrealista”, 1947, óleo s/tela.



”Composição Surrealista”,1956.

cidade do México. Vivera a aventura de confrontar-se com a cidade desconhecida, de cultura e língua diferente, um europeu intelectual aberto aos impactos do estranho e do inusitado. Esta vivência foi tão forte que Breton afirmava ao público que não sabia o que estava fazendo ali, dando uma conferência sobre o surrealismo, porque considerava o México o mais surrealista dos países do mundo..Provavelmente não tinha idéia da abrangência e importância da sua afirmação, avinda ao Caribe, na ilha de Martinica, em 1941, reforçou a percepção da imanência do surrealismo, e o conceito do surrealismo eterno na América latina. Nesta região, o automatismo psíquico, raiz do surrealismo, se soma à relação do homem com a terra,sem a indução da teoria freudiana e sem intermediações das tecnologias e racionalismo da revolução industrial, das máquinas e dos seus produtos industrializados. Os ritos e as magias da tradição das etnias, estavam aflorados no cotidiano, nos comportamentos e nas artes dos nativos dos territórios latino-americanos -uma manifestação imanente da surrealidade. O reconhecimento de Breton da potencialidade do surrealismo emanado e imanente da América Latina foi base do entendimento da força e permanência do surrealismo na região, envolvendo e penetrando os imaginários dos habitantes fossem nativos como os que vinham de fora, arrastando-os para uma aventura surrealista.

Este foi o caso de Walter Lewy, artista judeu refugiado, que chegara ao Brasil,um ano antes do manifesto de Breton no México. É importante destacar que o encontro com o surrealismo eterno pairando imanente na América Latina , já havia acontecido com outros surrealistas, vindos à região antes destes acontecimentos.

Pode-se citar a Antropofagia de 1928, no quadro do modernismo brasileiro, e a presença do poeta francês e surrealista, Benjamin Peret, pseudônimo de Claude Courtot. Casado com a brasileira Elsie Houston, tornara-se cunhado de Mario Pedrosa.Ligou-se ao movimento da Antropofagia, influenciando Mario de Andrade, na criação de Macunaíma. Foi expulso do Brasil, em dezembro de 1931, por sua militância trotskysta, tendo fundado em 1929 com Pedrosa o a Liga Comunista, em oposição à ditadura Vargas.

Outro exemplo, de contato dos surrealistas europeus, que teve desdobramentos de maior impacto na literatura e artes visuais latino-americanos,em extensão continental acontece quando o poeta francês surrealista Robert Desnos, no mesmo ano da chegada de Peret ao Brasil, 1928, encontrou em Cuba um jovem poeta, de ideais revolucionários, Alejo Carpentier. Convenceu-o a ir a Paris, onde participou das atividades do grupo surrealista, à frente de publicações e importante atuação como poeta, escritor e músico. Retornando a Cuba, em 1936 empreende a busca da essência do mundo latino-americano, Carpentier define como Realismo Mágico, em 1941, no prólogo seu livro “El Reino de este Mundo”. Relacionando o Realismo Mágico, com o mundo barroco de ilusões e de espetáculo, híbrido com os mitos e magias dos povos da terra- indígenas e africanos advindos.O Realismo Mágico de Carpentier desencadeou um boom imediato entre os jovens literatos hispano-americanos, de ponta a ponta do continente, porque o Realismo

Mágico significava para a sua geração a consciência, de que a América Latina tinha e tem uma especificidade não apenas política, mas também cultural. Convém destacar que este é atualmente e o mais persistente e forte argumento das afirmações da identidade latino-americana .

Se a matriz surrealista é profícua e atuante principalmente na literatura, em vários territórios da América Latina, como no Brasil, tal não acontece quanto às artes plásticas, o surrealismo carece de continuidade, de artistas. No panorama da arte brasileira, a obra surrealista de Walter Lewy ocupa um a posição singular, por sua permanente surrealidade. Constituiu-se em raro exemplo, assinalado por Sergio Milliet, em 1962:

..."Não teve o surrealismo no Brasil, grande número de adeptos.Nas artes plásticas principalmente ,não foi por excesso de imaginação, que brilharam pintores e escultores"....4
Esta adesão ao surrealismo é facilitada pela anterior convivência com os pintores do Realismo Mágico alemão, mais tarde chamado de "Nova Objetividade", como afirma o pintor.Ao integrar-se à Modernidade paulistana a arte de Lewy se diferencia das características constantes na arte: nuances expressionistas, disciplinadas pelas regras cezanneanas, do retorno à ordem e do novecento. Entretanto o ponto em comum do surrealismo com o modernismo e a modernidade foi a afirmação de uma identidade nacional, cultural , do "Brasil profundo", dos mitos e magias populares e dos afros, e indígenas e mestiços. Di Cavalcanti, seu amigo desde sua chegada a este respeito escreve:

"Walter Lewy veio para o Brasil, e encontrou Esta nossa terra quando quer dar dá tudo, deu ao tímido Walter o céu, os cactus, outras coisas mais – extranhas (sic) coisas eróticas e exóticas"...6

As manifestações surrealistas ou surrealizantes no correr dos anos 50 e 60, bem como as atuais, apesar da internacionalização das artes nelas, apresentam também incongruências com os moldes europeus, mas de outra natureza. Constituem-se como percursos mais independentes, processos difusos, autobiográficos, manifestações intermitentes . São exemplares experiências de Flávio de Carvalho, nos anos 50 , e a posteriori no início dos 60, José Roberto Aguilar e o Realismo Fantástico, definido por Mario Schenberg, ao lado de Wesley Duke Lee e o seu Realismo Mágico. As manifestações citadas põem em relevo a condição urbana e social,da sociedade de consumo, a crise do humanismo e crítica à situação política, da ditadura militar..Esta relação com a realidade sócio-econômica e política do Brasil impede mergulhos maiores na profundidade do psíquico, como propõe o surrealismo.

Outro brote surrealista seda no fim da década de 60, em 1967, com a formação no MAC-USP, promovida por seu diretor, Walter Zanini, do Grupo Austral do Movimento PHASES, uma vertente surrealista e internacional, fundado por Edouard Jaguer. As chaves de PHASES são espaços de liberdade da arte e do imaginário, ausentes projetos estético-

formais.Insiste na lei do imaginário, do automatismo psíquico, menos freudiano que o surrealismo de Breton e mais vital como CoBrA.

Neste mapeamento sintético dos caminhos do surrealismo no Brasil, através de décadas de nossa história da arte, tenta-se obter uma base de reflexão sobre o significado da aventura surrealista de Walter Lewy, em nosso país.

Observa-se que o artista, à parte de grupos, faz um marcante contraponto com sua obra persistente no vínculo com as questões fundantes de Breton, quanto à imanência do surrealismo em terra latino-americana e as de Carpentier com o Realismo Mágico.

Dirigindo a reflexão para a relação de circularidade do artista Lewy e sua obra e vice-versa, segundo Derrida, nesta primeira fase, percebem-se a importância de sua vivência do Realismo Mágico alemão, fundindo-se com a modernidade paulistana e com a expansão do Realismo Mágico latino-americano.

.Interceptam-se nas obras da primeira fase do artista no Brasil os princípios mais formais de sua educação artística alemã, somados aos princípios ideológicos e prescrições formais do Realismo Mágico. Este movimento foi teorizado Franz Rohn, historiador da arte em 1925. Propunha determinadas práticas formais e estéticas que estão na estrutura da tekné pictórica e gráfica - gravura e desenho de Lewy. No manifesto de 1925, Rohn indicava que a realidade era ponto de partida, não para representá-la fotograficamente, mas a partir do mundo real, de objetos e cenas, os artistas tentassem expor para fora aquelas dimensões ocultas, que se moviam furtivamente, por detrás da superfície das coisas, para oferecer “uma mágica contemplação, dando acesso a uma parte da realidade eufemisticamente transfigurada”. O Realismo Mágico se manifesta no tipo de pintura, da época da República de Weimar, nos anos duros, de humilhação e miséria, da Alemanha,derrotada. As obras díspares entre si de Otto Dix, George Grosz, Carl Grossberg e Alexander Kanoldt são exemplares do movimento, como inquietantes naturezas mortas de Kanoldt, meticulosas e depressivas cenas urbanas de Grossberg e cáusticas sátiras sociais de Dix e Grosz.A base comum era a transfiguração do mundo objetivo; a partir do real para a revelação de realidades ocultas, daí o nome , Realismo Mágico.Têm um ponto em comum, a mesma estratégia do Surrealismo e do Realismo Mágico latino-americano- a realidade é sempre um portal para a livre expansão do imaginário. No caso de Walter Lewy, a atuação no grupo alemão e depois o encontro com a terra brasileira foram processos similares de impregnação em seus territórios ignotos inconscientes, dos apelos impactantes, das informações múltiplas e novas das terras e as gentes.

.Uma vez estabelecido em S.Paulo, dedica-se ao desenho de propaganda, gravura e à ilustração, fazendo capas de livros para diversas editoras. Nesta atividade , ilustrou vários livros, para diversas editoras, em obras de renomados autores: Machado de Assis, Arnold Toynbee, Franz Kafka, entre outros.Convém lembrar que estas atividades já haviam sido

exercidas, pelo artista na Alemanha, a partir de 1929, com a crise econômica, transfere-se com seus pais de Dortmund para o interior, fixando-se em Lippringe, destacando-se como desenhista- ilustrador, de anedotas para jornais.
Na verdade, recebeu uma aprimorada formação artística entre 1923 e 1927, no Liceu de Artes e Ofícios em Dortmund, cidade de sua infância e juventude, destaca-se por suas qualidades desde cedo, sendo os primeiros trabalhos foram desenhos e gravuras e um pouco depois faz pinturas.Torna-se membro da união dos Pintores da Westfália, participando de várias mostras coletivas. O contato com o Realismo Mágico aconteceu neste período inicial de vida artística. O anti-semitismo, deflagrado com a ascensão de Hitler, converteu sua vida em um inferno. Sua primeira exposição individual de pinturas, em 1932, em Lippringe, tendo como tema as cactáceas e plantas de estranhas formas, foi fechada pelos nazistas, que estavam cada vez mais ativos e poderosos ante a crise econômica mundial de 1929. Na seqüência, com Hitler no poder em 1933, foi proibido de exercer a profissão ou atividade profissional ou artística. Lewy teve a boa fortuna de escapar da "solução final", conseguindo chegar ao Brasil em 1937, às vésperas da segunda guerra mundial.

Nos primeiros tempos em São Paulo, convive com o projeto de modernização da arte, totalizador, que penetra em todos os níveis da cidade, urbano dos viadutos e avenidas, de esculturas públicas, dos grupos e organizações sindicatos de artistas, clubes, definindo o atuar profissionalizante dos artistas em murais, decorações e ilustrações de livros..

Neste período, o artista se aproxima dos modernistas – Di Cavalcanti, Tarsila, Malfatti , e do Grupo do Santa Helena , e data daí a sua amizade com Graciano e Rebolo, especialmente . Di Cavalcanti, um modernista da primeira geração, pontua muito apropriadamente a condição do surrealismo como um continuum, o surrealismo eterno e de forma irreverente. Di aproveita e dá sua alfinetada no modernismo, (na verdade na arte abstrata que se instaura a partir dos anos 50:s e concretos):

"São os surrealistas capazes de crear maravilhas porque eles não são modernistas , no sentido chato do modernismo (esse modernismo de formas insípidas). "7

Um trabalho destacável foi ilustrar o livro de poemas, "OH VALSA LATEJANTE...", de Sergio Milliet, em 1942. Pode-se destacar nesta obra se a dicotomia entre a literatura e as artes visuais, enquanto a poesia é emocional, expressionista, as composições de Lewy primam pela simplicidade, com cenas de casario lembrando as paisagens deste tipo do grupo do Santa Helena,que freqüentava . As figuras surpreendem , em cenas noturnas, retratadas apenas as cabeças, de rostos lisos , sem cabelos . Não há marcas de contrações emocionais, só olhos esgazeados, como sob efeito de trauma de terror . Estas cabeças se duplicam, incluem casarios fantásticos ou delas saem grossas raízes. Os céus são misteriosos e a lua, sempre presente, estabelece uma atmosfera noturna e surreal. Com habilidade, trabalha as composições com as duas técnicas: a da xilografia da linha

branca,sobre fundo negro e da linha negra sobre fundo branco, às vezes na mesma composição.

Desta primeira fase é destacável também a ilustração de "Metamorfose" de Franz Kafka, realizada em 1956. Realiza uma metamorfose no corpus do livro, desde a numeração das partes ou capítulos às ilustrações de página.Evidentemente o tema da metamorfose do ser humano em um inseto repugnante, vem de encontro com sua arte desde os tempos da Alemanha, particularmente do Realismo Mágico, satírico e denunciador das torpezas humanas. O enquadramento das composições com despojamento de elementos da realidade comum, ao mesmo tempo testemunham um processo fantástico, feroz e terrível, evocando os princípios pretendidos por Franz Rohn, em 1925.

Nestes dois trabalhos, como em toda a sua produção gráfica, Lewy revela-se como excelente gravador e desenhista Retomou a pintura, alguns anos depois, no limiar da década de 40, sem abandonar a gravura. Em 1942, no mesmo ano em que ilustra "Oh Valsa Latejante...", de Sérgio Milliet, o artista já é um reconhecido gravador, naturalizado brasileiro, participa de um álbum de xilografias, "Sete Artistas Brasileiros", com Carlos Scliar, Clovis Graciano, Oswald de Andrade Filho, Manoel Martins, Livio Abramo e Aldo Bonadei. Trata-se de um álbum de valor artístico e que é também um marco histórico; com uma tiragem alta de 400 exemplares, foi uma das primeiras expressivas edições de arte gráfica,de um grupo de artistas no país. Sua gravura de qualidade tem presença continuada por décadas.Em 1974, são expostas e analisadas, recebendo comentários de Otávio Pereira:

"Disciplina , lucidez, clareza , simplicidade –aplicar a frase:'máximo de efeito com o mínimo de recursos.' Com estas características, Walter Lewy pode ser conceituado entre os mais sérios artistas-gravadores do Brasil....." 8

A economia de meios e outras qualidades, citadas estão presentes desde sempre na obra gráfica de Lewy, em "Oh Valsa Latejante..." e "Metamorfose".

Léwy ao retomar a pintura, precisamente em 1939, também faz uma marca histórica e artística na história da arte no Brasil. Sua pintura é uma das pioneiras do surrealismo no país e mesmo na América Latina, pois a pintura de Wifredo Lam e Alejo Carpentier na literatura elaboram seus manifestos em 1942.

De começo, a pintura a surrealista de Lewy se insere mais nas heranças germânicas se entremesclando com as impactantes imagens oferecidas pela experiência de viver no Brasil e suas realidades inusitadas da terra brasiliensis.. Na primeira fase, as pinturas,revelam a conexão com elementos do Realismo Mágico alemão com a surrealidade que se origina do confronto com o diferente ante o seu olhar europeu, a convivência com o povo tão heterogêneo, ademais expressões culturais e a visão das paisagens brasileiras. Este

último elemento a flora pujante do Brasil tem especial importância, pois desde a infância sempre mostrou interesse pela botânica, por plantas exóticas, como as cactáceas, plantas com seivas suculentas e formas sensuais, que cultivava em viveiros, nos diferentes lugares onde morou. Esta vegetação vai inspirar suas composições- desenhos e pinturas .Nestas telas, Lewy utiliza os procedimentos do Realismo Mágico germânico, coincidentes com o surrealismo, isto é, o mundo real para uma visão surreal, reunindo elementos comuns de maneira a criar uma situação inusitada, provocando o estranhamento. A marca fria e caricata do Realismo Mágico alemão transparece no clima asfixiante, de compressão e não naturalismo, das pinturas desta primeira fase, como bem assinala Lisbeth Rebolo Gonçalves:

..... "..em sua primeira fase, que se inicia em 1939, quando começa a pintar aqui no Brasil, vemo-lo caracterizado na sua pintura onírica por uma busca de sair do estático, acentuando-se a presença formas fechadas em si mesmas, curvas de ritmo intenso e profundo, colorido triste e severo.... "9

A pintura, "Paisagem Surrealista",1947, testemunha estas características que vão se transformando no correr dos 50, inaugurando a segunda fase em sua pintura. Sob o influxo da arte geométrica e abstrata, Lewy responde por um rigor construtivo ,mas com sinuosidades.Em "Composição Surrealista", 1952, as cores mais claras e luminosas, conferem um encanto e frescor que lembram as composições de Paul Klee. Acentuam-se formas abstratizantes, sem deixar a figuração e a atmosfera surrealista. Nestes anos 50, faz séries temáticas; das Catedrais, das Torres, dos Navios Fantasmas e das Composições Eletrônicas, como observa Rebolo Gonçalves. Suas composições se resolvem na superfície da tela, buscando soluções planas com mínima profundidade.

Ao findar da década, a pintura de Lewy amplia a escala de valores- mais elementos, mais profundidade -erotismo e exuberância, marcando o final do que se considerou primeira etapa da sua aventura surrealista no Brasil. São outros contornos que emergem , com as mudanças de vida e da obra do artista. Incidem outros elementos, mais brasileiros- paisagens, mulheres negras e ritos mágicos africanos; ingressam no universo mítico de Lewy.

Arquétipos na gravura de Marcelo Grassmann O *Herói*

Dalila dos Santos Cerqueira Pinto

Doutoranda em Artes Visuais (PPGAV – EBA/UFRJ)

Maria Luisa Luz Távora

Profa Doutora (PPGAV – EBA/UFRJ)

Há sessenta anos, o gravador Marcelo Grassmann (1925 -), cria um mundo que seduz, fenômeno de zoomorfia, mundo onde homem e animal se interpenetram e se fazem um só. Cavaleiros, monstros e donzelas, há muito são os personagens desse mundo misterioso, arcaico, simbólico, atemporal. Na pesquisa sobre a obra do artista, escolhemos um caminho que ultrapassa o recorte temporal, de técnica, ou temática. Esta comunicação trata da análise das gravuras (xilogravura, gravura em metal e litografia) do artista brasileiro Marcelo Grassmann, como estudo das relações da Arte com a área da Psicologia Analítica. Os conceitos da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung (1875 – 1961) permitem identificar na gravura de Grassmann, uma estruturação de formas e representações de imagens arquetípicas, simbólicas, provindas do inconsciente coletivo, patrimônio comum a todos os homens. Como o conceito de arquétipo é o de alicerce da vida psíquica comum a todos os seres humanos, conteúdos gerados pelo inconsciente são trazidos à consciência no caso do artista, pela arte, exteriorizados pela criação. Representações provocadas pela ativação da energia criadora, em imagens arquetípicas, através da imaginação se apresentam sob a forma de símbolos. São manifestações que se revelam apenas por imagens simbólicas. A atualização do arquétipo segundo Jung, se fará pela imagem das formas que vão preenchê-lo. Estas imagens pertencem ao mundo mítico e arcaico do inconsciente coletivo, base antiga da psique comum a toda humanidade. O processo de criação no artista faz com que ele consiga pela arte, expor este seu processo interno. Entre os arquétipos identificados na gravura de Grassmann, a escolha do arquétipo do *herói* permite a análise das imagens que o preenche. Consideramos que assim pensada, a análise das gravuras de Grassmann, possibilitará a compreensão da obra de vários outros artistas que mergulham neste mesmo universo.

Grassmann; gravura; arquétipos.

Sixty years ago, the engraver Marcelo Grassmann (1925 -) has created a world of seduction, zoomorphic phenomenon, where man and animal become just one creature. Knights, monsters and ladies are the characters of this mysterious, archaic and symbolic world. In this research, we choose a way that go through the boundaries of technique or thematic. This communication deals with the analysis of the engravings (xilogravure, engraving and lithography) of the Brazilian artist Marcelo Grassmann, as the study of the relations of the Art with the field of Analytical Psychology. The concepts of the Analytical Psychology of Carl Gustav Jung (1875 - 1961) allow us to identify in the engraving of Grassmann the build of forms and representations of arquetypicals and symbolic images, coming from the collective unconscious, common patrimony of humankind. As the concept of arquetype is based on the foundation of the common psychical life, unconscious contents are brought to the conscious through the art, showed by images. When activated, the creator energy provides the symbols, which are the real representations of the archetypical images.

According to Jung the arquetype's update is made by the appearance of new images that filled these forms. These images belong to a mystical and archaic world of the collective unconscious. The creation process of the artist makes him able to express his internal feelings. The hero archetype was choosing among all identified archetypes of the Grassmann's engravings. Certainly the analysis of Grassmann's art allows us to understand several other artists that have the same universe.

Grassmann; engraving; archetype.

Há sessenta anos, o gravador Marcelo Grassmann (1925 -), cria um mundo que seduz, fenômeno de zoomorfia, mundo onde homem e animal se interpenetram e se fazem um só. Cavaleiros, monstros e donzelas, há muito são os personagens desse mundo misterioso, arcaico, simbólico, atemporal. Na pesquisa sobre a obra do artista, escolhemos um caminho que ultrapassa o recorte temporal, de técnica, ou temática. Esta comunicação trata da análise das gravuras (xilogravura, gravura em metal e litografia) do artista brasileiro Marcelo Grassmann, como estudo das relações da Arte com a área da Psicologia Analítica. Os conceitos da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung (1875 – 1961) permitem identificar na gravura de Grassmann, uma estruturação de formas e representações de imagens arquetípicas, simbólicas, provindas do inconsciente coletivo, patrimônio comum a todos os homens. Como o conceito de arquétipo[1] é o de alicerce da vida psíquica comum a todos os seres humanos, conteúdos gerados pelo inconsciente são trazidos à consciência no caso do artista, pela arte, exteriorizados pela criação. Representações provocadas pela ativação da energia criadora, em imagens arquetípicas, através da imaginação se apresentam sob a forma de símbolos. São manifestações que se revelam apenas por imagens simbólicas. A atualização do arquétipo segundo Jung, se fará pela imagem das formas que vão preenchê-lo. Estas imagens pertencem ao mundo mítico e arcaico do inconsciente coletivo, base antiga da psique comum a toda humanidade. Por mais que possa surpreender, nada neste mundo pode ser estranho ao homem. É o próprio ser humano que aspira um eterno retornar. É ele que vive a enfrentar monstros e a sobreviver a estas lutas. Este mundo do inconsciente é também o das metamorfoses, da reversão do tempo cronológico, das forças do imaginário. O processo de criação no artista faz com que ele consiga pela arte, expor este seu processo interno. Como o que ele exterioriza é universal, o evento psicológico no artista ecoa em todos nós. Em um fluxo de imagens simbólicas podemos acompanhar os arquétipos que se manifestam na obra de Marcelo Grassmann. O que sua gravura apresenta por meio de imagens simbólicas, exprime muitas coisas que transcendem as possibilidades do indivíduo. Entre os arquétipos identificados na gravura de Grassmann, a escolha do arquétipo do *herói* permite a análise das imagens que o preenche. A amplitude e originalidade desta pesquisa é a de abordar pela primeira vez a obra do artista Marcelo Grassmann, conjugando os aspectos da História da Arte e da Psicologia Analítica. Esta área até agora citada como referência em sua obra, nunca foi pesquisada no sentido de aprofundar conhecimentos que dessem embasamento ao estudo sobre as imagens de sua gravura. Nesta aproximação da obra de Marcelo Grassmann com a psicologia analítica de Jung, utilizamos seus conceitos e apenas os ensaios sobre a relação com a obra de arte, entre tantos outros assuntos que ele abordou. Procuramos apoiados nestes textos, sustentar no processo de criação, enquanto modo como o artista se relaciona com o mundo imaginativo, que se amálgama sob sua mão/imaginação, que ele atravessa espaços de um mundo fantástico de imagens primordiais, o mundo arquetípico. Caminhando sempre na busca da fonte primeira de entendimento das ações do próprio homem o artista Marcelo Grassmann expressa em sua obra, aspectos da psique comum a toda humanidade, pela atualização do arquétipo em imagens simbólicas.

A relação existente entre a psicologia analítica e a obra de arte, foi tratada por Carl Gustav Jung em uma palestra em maio de 1922[2]. Ali, ele deixa bem claro a estreita conexão que existe entre estes dois campos, baseando-se no fato da arte ser uma atividade psicológica em suas manifestações, mas colocando também limites definidos quanto a atuação desta numa análise.

> Apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística pode ser objeto da psicologia, não aquele que constitui o próprio ser da arte. Nesta segunda parte, ou seja, a pergunta sobre o que é a arte em si, não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estético-artísticas. (JUNG, 1991, p. 54)

Considerações sobre uma obra de arte devem levar em conta o sentido dessa obra. A verdadeira obra de arte tem o sentido de se colocar além do que seja somente pessoal; ela é uma reorganização viva com suas próprias configurações. Como nos diz Jung, "a verdadeira obra de arte tem inclusive um sentido especial no fato de poder se libertar das estreitezas e dificuldades insuperáveis de tudo o que seja pessoal, elevando-se para além do efêmero, do apenas pessoal." (JUNG, 1991, p.60).

Dentre as análises do processo criador, em uma das possibilidades existentes teremos que nos deparar com algo que ultrapassa o nível do consciente e dos processos de controle deste. A consciência do autor não mais se identifica com o processo criativo. Há um domínio da obra sobre o artista. Neste caso pode-se esperar,

> estranheza de forma e imagem, pensamentos que só pudessem ser compreendidos intuitivamente, uma linguagem impregnada de significado, cujas expressões teriam o valor de autênticos símbolos, porquanto expressam, do melhor modo possível, o ainda desconhecido e são pontes lançadas a uma longínqua margem invisível. (JUNG, 1991, p.64)

A obra de Marcelo Grassmann é abordada por nós numa análise segundo este caso, e para isto é necessário compreender os conceitos de complexo, inconsciente coletivo e arquétipo.

Nas experiências da psicologia analítica e suas pesquisas sobre o inconsciente, foram estudadas as possibilidades de como o inconsciente influencia e até dirige o consciente.

Em seus estudos, a psiquiatra Nise da Silveira[3] (1905 - 1999) esclarece que a palavra complexo com sua significação psicológica peculiar, foi introduzida por Jung. "Complexos



Marcelo Grassmann – gravura em metal – s/d
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP
Tombo 2275



Marcelo Grassmann – gravura em metal – s/d
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP
Tombo 2273

são agrupamentos de conteúdos psíquicos carregados de afetividade" (SILVEIRA, 1997, p. 30 e 31). Jung desenvolveu sua teoria considerando que "os complexos poderão ser agrupados em categorias definidas e constatou que se existem tipos característicos e reconhecíveis de complexos, sugere que 'estes repousem sobre bases igualmente típicas´." (JUNG apud SILVEIRA, 1997, p. 33).

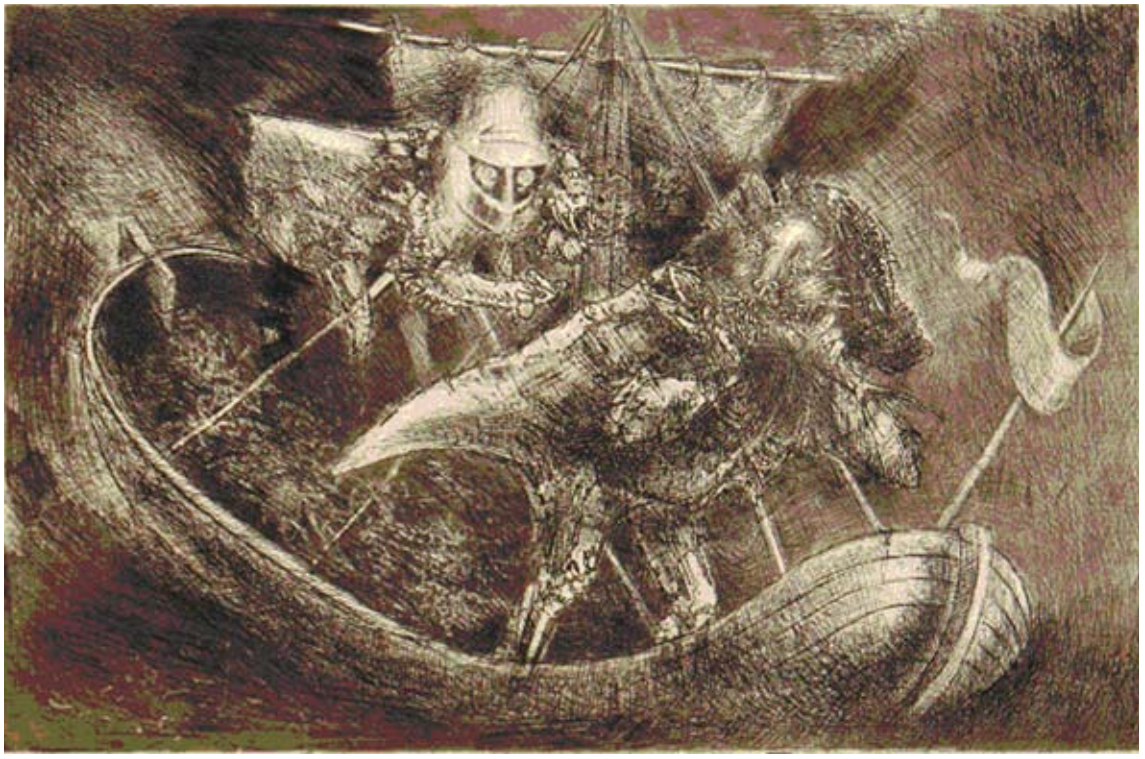
> Tais bases seriam os arquétipos, isto é, os alicerces da vida psíquica comuns a todos os seres humanos. Visto nesta perspectiva, por trás de suas características exclusivamente pessoais, o complexo mostraria conexões com os arquétipos, ou seja, haveria sempre uma ligação entre as vivencias individuais e as grandes experiências da humanidade. (SILVEIRA, 1997, p. 33)

Para a psicologia junguiana, o conceito de inconsciente compreende inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. Ao primeiro se referem camadas superficiais do inconsciente, fronteiras muito imprecisas com o consciente. Ao segundo corresponde a existência de um nível muito mais antigo,o que "contém a inteira herança espiritual da evolução humana que volta a nascer na estrutura cerebral de cada indivíduo." (JUNG apud SCARSO, 2006). A obra de arte, parte então do impulso criativo que vem do inconsciente. Esse anseio de criar se impõe a custo de qualquer coisa. A vida de vários artistas já nos mostrou isso. As formações psíquicas que se desenvolvem primeiro inconscientemente, assim como a obra que começa a nascer, são complexos autônomos, e só quando "atingem o valor limiar da consciência, também irrompem na consciência" (JUNG, 1991, p. 63).

Em seu livro *O Espírito na Arte e na Ciência,* Jung (1991, p. 69) explicando sobre inconsciente coletivo nos diz que ele é uma possibilidade legada a nós desde tempos primitivos na forma de imagens mnemônicas, e que idéias inatas não existem, existem sim possibilidades inatas de idéias. Esta discussão envolve há muito tempo o conceito de arquétipo. Segundo Nise da Silveira, Jung incansavelmente repetiu que "arquétipos são possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas tomam forma."(JUNG apud SILVEIRA, 1997, p. 68). Os arquétipos são concentração de energia em estado potencial que quando se atualiza, toma forma, resulta na imagem arquetípica.

A obra de arte concluída se mostrará a nós como imagem simbólica. Uma obra de arte simbólica é aquela em que a origem não deve ser procurada no inconsciente pessoal do autor, mas "naquela esfera da mitologia inconsciente."(JUNG, 1991, p. 68). Se reconhecermos essa imagem como símbolo, teremos possibilidades ainda não tentadas de compreensão e reflexão.

Jung em suas pesquisas reconheceu a obra de arte como uma reorganização criativa, do homem como seu criador, e sobre o processo criativo nos diz que ele "consiste (até onde



Marcelo Grassmann – gravura em metal – s/d
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP
Tombo 2294

nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista." (JUNG , 1991, p. 71).

As imagens com seus conteúdos inconscientes não são estáticas. São vivas e atuantes. No caso da nossa pesquisa, a obra de Marcelo Grassmann, suas gravuras de imagens metamorfoseadas e monstros, reunindo em um só corpo elementos diversos de mundos diferentes, expressariam coisas alusivas às contradições que existem no ser humano: o turbilhão que é o mundo e espaço interior se mostrando no espaço exterior; o confronto consciente e inconsciente, pelas imagens muito antigas de características arcaicas, mas que falam dos mesmos problemas do homem de todos os tempos – a revelação do ser e a busca do equilíbrio e integridade – pela visualização e tentativa de entendimento do símbolo. Se essas imagens são ao mesmo tempo estranhas a nós, mas provocativas a ponto de nos levar a tentar entendê-las, é porque necessitamos de fato nos confrontar com elas. Grassmann em sua obra de espaços e tempos deslocados do real nos possibilita múltiplas visões do mundo. Paul Klee já nos chamava atenção para os muitos espaços possíveis para o artista quando diz: "a relatividade do visual tornou-se uma evidência e já se concorda em ver nas coisas reais, apenas um aspecto particular da totalidade do universo onde existem inúmeras verdades latentes" (KLEE apud SILVEIRA, 1981, p.41).

Jung interpretou os sonhos e os diferentes símbolos que apareciam neles, bem além da relação com a vida de quem sonha. Eles fazem parte de uma grande trama de fatores psicológicos. Estas imagens, se estudadas em seqüências inteiras revelam conteúdos que constantemente retornam e que contam de "um processo lento e imperceptível de crescimento psíquico – o processo de individuação" (JUNG, 1997, p. 161).

O processo de individuação vai do nascimento até a morte, é espontâneo e inconsciente. Ele é que constela o arquétipo, no caminho do individual, para a cultura. Configurando este crescimento psíquico, o artista num primeiro momento, vai exteriorizar nas imagens simbólicas produzidas, o centro regulador que provoca constante desenvolvimento e amadurecimento da personalidade: O *self* – o si mesmo. Em seguida os outros arquétipos se apresentarão num processo contínuo e dinâmico. O quanto o indivíduo vai evoluir depende do desejo do ego de ouvir ou não as mensagens deste centro regulador. "Ouvindo-o tornamo-nos seres humanos mais completos" (JUNG, 1997, p. 162).

Em um fluxo de imagens simbólicas, podemos acompanhar os arquétipos que se manifestam em imagens na obra de Marcelo Grassmann.

Os arquétipos do inconsciente coletivo enquanto formas vazias precisam das imagens para se exteriorizar. A imagem do cavaleiro/*herói* é presença marcante na gravura de Grassmann. A figura do *herói* é um arquétipo que existe há tempos imemoriais. O mito universal do *herói* se refere a um homem poderoso, que vence o mal na forma de dragão, serpente, monstros e salva a si e a seu povo. Mas falível em relação ao orgulho, ou num ato de sacrifício, ele morre. Os heróis muitas vezes lutam contra monstros para salvar donzelas em perigo.

Algumas vezes o *herói* em vez de combater e matar dragões, é devorado por um monstro e nos deparamos com o "tema mítico do dragão-baleia" (JUNG, 1997, p. 93). Representações variadas deste mito podem ser encontradas em épocas distantes entre si, nos mais antigos registros[4] e nas mais primitivas sociedades. O homem devorado pelo grande peixe continua vivo no interior do monstro, e cumprirá o ciclo até ser expelido e nascer de novo.

Fazendo parte desse lastro do inconsciente sempre a formar novas imagens, o *herói* aparece também na obra de Marcelo Grassmann. Nela, ele de fato renascerá, já na imagem vestida com os paramentos de cavaleiro. O mesmo ciclo se repetirá sempre que se fizer necessário, que se renove à luta do *herói*: "ele combate, é devorado pelo dragão ou baleia e depois renasce" (SILVEIRA, 1981, p.175). Esta viagem do *herói* em busca de renovação é representada simbolicamente na *jornada noturna pelo mar*. O monstro marinho que o engole viaja uma noite inteira simbolizando o trajeto do sol do oeste para leste, do crepúsculo a aurora. "O *herói* fica mergulhado em trevas que representam uma espécie de morte" (JUNG, 1997, p. 118). Esta viagem já aparecia no tema da Barca

do Sol, no Egito e através dos tempos no Peru e México. A barca como símbolo "da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 121) pode ser observada em Bosch, Brueghel, na obra de artistas do fantástico e do simbólico. Nesta postura altamente simbólica percebemos na gravura da Barca de Grassmann, o *herói* prisioneiro por um tempo; prisioneiro da passagem para a consciência. As imagens fantásticas que aparecem a ele, "que assombram seus pesadelos e suas noites de privação, é sua própria natureza revelada". (FOUCAULT, 2005, p. 22).

No imaginário de Grassmann, entre a invenção fantástica e as imagens de sonho, vislumbramos a possibilidade do retorno na medida em que possamos compreender os símbolos que ele traz dessa viagem ao mundo interior. Se o dinamismo do inconsciente age enviando suas imagens, processando o fortalecimento e a extensão da consciência, Grassmann age como um intérprete dessas correntes ascendentes do mundo interior. Quando o homem diminui a capacidade de perceber que seu excesso de racionalismo o faz perder valores em escala alarmante, um interprete como Marcelo Grassmann traz à tona em suas imagens, símbolos inquietantes, sua obra soando como um alarme.

O caminho deste crescimento psíquico, o processo de individuação, foi descrito "em imagens na obra de arte, nos contos de fada, mitos, opus alquímico, sonhos e nas diferentes produções do inconsciente" (SILVEIRA, 1981, p. 79). Todavia este processo dinâmico nunca se encerra. A psique humana é de tal modo complexa, que o processo de desenvolvimento da personalidade nunca está totalizado. O processo de individuação que constela o arquétipo vai do nascimento até a morte. Acompanhando o processo do inconsciente revelado nas imagens de Grassmann, observamos que o artista expõe pela criação este processo tão absoluto que passa por metáforas. A luta do homem moderno entre o instinto e a razão cobra que um dos dois seja eliminado. Para o homem moderno é preciso usar a lança, matar o dragão do instinto e como um *herói*, deixar sobreviver à razão. Marcelo Grassmann com extrema criatividade não mata o monstro do instinto, nem a razão é morta por ele. Em sua gravura ele integra o monstro. Este como vaso alquímico, abriga as diferentes substâncias e alcança a metamorfose de outro estado de ser. Mais humanizado, o monstro traz nos chifres pequenos brilhos como luzes. Não há a agressão da primeira imagem. Parece haver a possibilidade de uma reconciliação destes opostos. De quem é agora a mão suspensa com a arma?

No processo de individuação as estruturas arquetípicas usam de um dinamismo que impulsiona sempre a formação de novas imagens. Estas continuarão a se mostrar trazendo através do símbolo, sempre um aspecto do processo da vida interior do homem. Do inconsciente coletivo, a herança psicológica comum da humanidade continuará a ser transmitida. Pode se aplicar aqui o que Jung diz do poeta: "ele é um homem coletivo e traz dentro de si a alma inconsciente e ativa da humanidade" (JUNG apud SILVEIRA, 1981, p. 176). O artista portador do passe de ida e volta a esse mundo interior, mostrará

nas imagens ambíguas e enigmáticas, as mensagens do inconsciente.

Consideramos que assim pensada, a análise das gravuras de Grassmann, possibilita a compreensão da obra de vários outros artistas que mergulham neste mesmo universo. Trata-se de um mundo fantástico, mítico, arquetípico, de onde com certeza saímos mais enriquecidos, e onde podemos aquilatar, a importância que cerca a obra de Marcelo Grassmann para a Arte, e especificamente para a arte brasileira.

---

[1] Do grego arché = primordial; typós = marca.

[2] Palestra proferida na Sociedade de Língua e Literatura Alemã em Zurique, maio de 1922 (JUNG, 1991, p. 54).

[3] Psiquiatra idealizadora do atelier de pintura, inaugurado em 1946 no Centro Psiquiátrico Pedro II no Engenho de Dentro Rio de Janeiro. Em 1952, fundou o Museu de Imagens do Inconsciente. Em 1957 Nise da Silveira, freqüentou o Instituto C. G. Jung na Suíça. Em suas publicações e com seus estudos, introduziu a psicologia junguiana no Brasil, e nos ajudou a compreender os conceitos da obra densa de Jung.

[4] Este mito aparece na Polinésia, na Grécia, no Brasil ou no exemplo por excelência de Jonas que, segundo a Bíblia, é lançado ao mar onde um peixe monstruoso o engole (SILVEIRA, 1981, p. 172-174).

Pintura de Paisagem no Brasil: dois amigos, dois destinos
A obra paisagística de Ado Malagoli e de João José Rescála

José Augusto Costa Avancini

Professor Doutor
UFRGS/CNPq/CBHA

Abordamos a trajetória desses dois colegas e amigos, membros do Núcleo Bernardelli que tendo realizado uma formação artística acadêmica comum na antiga Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, deslocaram-se a partir dos anos de 1950 para Porto Alegre, Ado Malagoli, e Salvador, João José Rescála, onde se fixaram e exerceram importante papel pedagógico no ensino da pintura e de liderança no ambiente cultural dessas cidades. Foram reconhecidos e admirados por seus alunos e pelos amantes das artes deixando marcas na história da pintura e da cultura das duas cidades que adotaram. Pretendemos analisar a produção pictórica paisagística desses dois artistas, localizando os elementos comuns de formação e as especificidades próprias a cada um e a contribuição que deram para a fixação da imagem paisagística das cidades e dos estados em que atuaram. Relacionaremos essas produções pictóricas com as suas congêneres de outros pólos artísticos, visando, principalmente localizar as possíveis relações dessa pintura com o projeto nacionalista de fixação das imagens do país. E por fim avaliaremos a importância e repercussão dessas produções pictóricas no cenário nacional e nos locais.

História da paisagem no Brasil; pintura modernista brasileira; arte brasileira.

We approach the trajectory of these two colleagues and friends, members of the Núcleo Bernardelli that, having a common academic art training in the former Escola Nacional de Belas Artes [National School of Fine Arts] in Rio de Janeiro, from the years of 1950 moved up to Porto Alegre (Ado Malagoli) and Salvador (João José Rescála) where they established and exerted either an important educational role in the teaching of painting as leadership in the cultural environment of these cities. Both were recognized and admired by his students and by art lovers, both have leaved marks in the history of painting and in the culture of the two cities that they have adopted. We want to examine the landscape pictorial production of these two artists, finding the common elements of training and the specific peculiarities of each one, as well as their contribution to the setting of the landscape image of the cities and states in which they acted. We will link these pictorial productions with their counterparts from other art centers, aiming mainly locate the possible relationship of painting with the nationalist project of setting images of the country. And finally we will judge the importance and impact of these pictorial productions on national scene and on places.

Landscape painting in Brazil; Brazilian modernist painting; Brazilian art.

Abordaremos as trajetórias desses dois colegas e amigos, membros do Núcleo Bernardelli, que tendo realizado uma formação artística acadêmica comum na antiga Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, deslocaram-se a partir dos anos 50 para Porto Alegre, Ado Malagoli e para Salvador, João José Rescála. Locais

onde exerceram importante papel pedagógico e no ensino da pintura e de liderança no ambiente cultural dessas cidades.

Foram reconhecidos e admirados por seus alunos e pelos amantes das artes, deixando marcas na história da pintura e da cultura das duas cidades que adotaram. Ambos os artistas foram bons paisagistas e nos legaram um acervo de pinturas de boa qualidade estética e de reconhecida importância no meio. Vivendo entre duas épocas com marcadas definições de arte e em especial da pintura e da necessidade dessa expressar preocupações sociais, ao mesmo tempo que se rompia com os cânones da academia na qual haviam sidos formados, Malagoli e Rescála experimentaram algumas soluções plásticas que julgaram preencher os requisitos necessários para a feitura de pinturas afinadas com os novos pressupostos estéticos vigentes na primeira metade do século XX.

Examinando algumas pinturas de paisagem realizadas pelos dois amigos, constamos a clara marca do que já foi chamado de "cezannismo" da produção plástica pictórica após a I Guerra Mundial, com a popularização da obra de Cézanne e de outros pintores pós-impressionistas como Gauguin e Van Gogh. Entre suas características estariam a geometrização das formas, o deslocamento dos pontos de vista, as texturas dos materiais valorizados sem serem cópias ilusionísticas, sugerindo mais do que representando, uma certa pureza nas formas que nos indicariam a estrutura arquitetônica do objeto, fugindo de uma representação fidedigna das coisas.

Esse modernismo moderado que convinha muito ao ambiente social e político dos anos 30 e 40 no Ocidente, não abandonava as lições acadêmicas de todo e as adaptava as novas chaves trazidas pelo fovismo, pelo cubismo e pelo expressionismo, entre outros movimentos da época, sem nem sequer tocar nas propostas radicais do dadaísmo.

Um de seus ideólogos de ponta foi o pintor, professor e crítico francês, André Lhote.

Lhote um dos mais ativos críticos e propagadores desse modernismo moderado, conservador da boa tradição francesa, entre as duas guerras mundiais, teve larga divulgação no Brasil e América Latina. Recebeu em sua academia muitos artistas do continente latino-americano, entre eles, nossa Tarsila do Amaral. Mantinha sessões públicas de debates e recebia gente de toda parte da Europa e das Américas. Gozava de grande prestígio social e cultural e tinha na "Nouvelle Revue Française" um órgão poderoso de divulgação e persuasão. Periódico de larga circulação no mundo das artes dos dois continentes.

Vários de seus artigos foram reunidos em livros, que traduzidos para o espanhol foram de fácil acesso entre nós até os anos 70 do século passado.



Ado Malagoli.
Paisagem noturna.
Óleo s/ tela, 78x102cm, s/ d.

Essa marcante presença da cultura francesa e em particular na pintura, continuava uma tendência já existente desde o século XIX, que via-se reforçada com a série crise que atravessou a Europa e o mundo em geral dos anos 20 aos 40. Diante das novas ideologias e regimes políticos que que surgiram, abalando as concepções sociais, políticas e culturais vigentes desde o século anterior, buscou-se na idéia de estabilidade uma forma de evitar o que parecia aos contemporâneos de então, um naufrágio.

Parâmetros seguros foi o que buscaram boa parte dos intelectuais do Ocidente, através da valorização de crenças e práticas calcadas na tradição humanista ocidental, reatualizando-a sem contudo perderem suas referências fundamentais. Foi dentro desse credo que se situaram Malagoli e Rescála, pautando suas artes por essa referências e modificando pouco a pouco seus padrões estéticos.

Seus tateamentos acompanhavam o diapasão vigente, e como boa parte dos paulistas modernistas moderados, queriam antes de tudo serem bons artesãos e dominarem o metiê da pintura. Seu lema poderia ter sido: Nem tanto ao Mar, nem tanto à terra. Nem academicismo, nem rupturas radicais com o passado, mas sim modernizar, conservando.

Nessa postura veremos como se interessaram pelas técnicas de restauração e conservação quando do estágio que gozaram nos EUA, durante a II Guerra, uma vez que estavam impossibilitados de usufruírem o prêmio de viagem ao exterior na Europa convulsionada pela guerra. Acresce-se ao fato de que um país ainda em formação, como se dizia então, carecia de bons técnicos em tudo, e o domínio dos meios e dos materiais era essencial para se ser um artista completo, independente da opção estética que assumisse.

Quando da viagem aos EUA os então jovens artistas, foram orientados e estimulados por Rodrigo Melo Franco de Andrade, já diretor do SPHAN, para que aprendessem técnicas de restauro e conservação em pintura, pois havia muito trabalho a ser feito para preservar o acervo nacional em recenseamento e tombamento, e diante das carências de pessoal especializado, era urgente a formação de profissionais especializados nessa área. Além disso essas especializações abriam novo mercado de trabalho para os artistas, diversificando suas possibilidades de sobrevivência que eram bem restritas na época.

A experiência americana abriu um mundo novo de conhecimento técnico e cultural para complementar a formação desses então jovens pintores. Temos que lembrar que já existiam nos EUA grandes coleções de pintura e de arte em geral, com museus importantes e ativos no cenário internacional, o que facilitou a eles a possibilidade de verem essas artes, especialmente em Nova Iorque e Chicago, cidades possuidoras de grandes coleções.

Ado Malagoli, por exemplo, realizou uma exposição com muito sucesso em Nova Iorque, em 1946, e teve convite para permanecer lá, com firmes possibilidades de ingressar no mercado americano de arte. Mas se recusou e retornou ao Rio de Janeiro, sobrevivendo de trabalhos que vendia esporadicamente e de cursos livres que ministrava em instituições particulares, até ser convidados para ingressar no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre.

Nessa cidade se dedicou as tarefas de ensino e logo assumiu liderança cultural, organizando exposições e se empenhando intensamente para a criação e instalação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, fato que concretizou em 1954, abrindo-o ao público em 1957, com exposição permanente. Participou ativamente da vida cultural da cidade nos dez primeiros anos de sua chegada que foram movimentados por iniciativas de exposições e debates sobre artes plásticas, muitas das quais vinculadas ao IBA e a iniciativa de seus professores. Essa liderança cultural foi repartida, a partir de 1961, e em grande parte assumida pelo Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre, que se propunha como escola livre de artes, fora dos enquadramentos acadêmicos que caracterizava o IBA, e restringia sua orientação estética a posturas mais conservadoras, como a resistência em aceitar as então novidades abstratas.

Malagoli, desde o início de sua carreira como professor se pautou pela tolerância estética

e pelo estímulo à criatividade dos alunos, conduzindo-os a encontrarem seus próprios caminhos. Já no final dos anos sessenta aderiu paulatinamente à abstração, próxima a praticada pelos artistas franceses da época, calcada no tratamento refinado das formas e materiais, a meio caminho da abstração lírica e da geométrica, retornando contudo, à figuração no anos finais de sua atividade.

Já sobre o retorno de Rescála ao Rio, temos menos informações. Sabemos pela literatura existente que em 1952 parte para Salvador para também trabalhar numa Escola de Belas Artes, a da então recentemente formada, Universidade Federal da Bahia. Nela assumiu a disciplina de pintura e repartia seu tempo com os trabalhos de restauração que realizava para o SPHAN na Bahia. Só ao fim da vida, já aposentado, pode se dedicar inteiramente a pintura, como era seu desejo. Ao contrário e seu amigo e colega, Rescála se encaminhou para uma pintura de feição simplificada, figurativa, muito próxima do que chamamos arte ingênua ou "naif", mas não o é, pois se percebe a mestria estudada e a calculada busca de simplicidade. Opção talvez influenciada pela paisagem urbana colonial de Salvador e pelos seus trabalhos de restauro com peças do mesmo período histórico, e é possível dizer que o desenvolvimento do turismo e a venda do produto "Bahia" já se fazia intenso nos anos em que residiu na cidade, estimulando vários artistas a produzirem obras de fácil entendimento e aceitação, explorando principalmente a própria imagem da cidade e de seu entorno paisagístico. Se podemos dizer que as obras de Rescála tem uma aparência de "facilidade" de outro modo, não podemos lhe negar as qualidades plásticas inerentes a um saber fazer culto.

Selecionamos seis obras de paisagem, três de cada pintor, para fazermos uma pequena análise, por amostragem, da produção pictórica desses artistas. De Rescála selecionamos duas paisagens do final dos anos trinta e uma dos anos oitenta. A primeira, de 1938, ele intitulou "Paisagem - Espírito Santo", predominância dos verdes, em pinceladas empastadas, contornos sugeridos, diagonal da composição em posição a dar a profundidade do canto inferior esquerdo para o canto superior direito. Sucessão de planos limitados pelo em tons azuis da superfície de água e do terceiro e último plano da montanha em azul. Composição que fixa paisagem do interior do estado do Espírito Santo e que se enquadra na tradição de montar a paisagem em planos sucessivos e que envolvam sempre planícies, água e montanhas, dando-nos uma visão completa das possibilidades de uma paisagem. Modelo consagrado pelo Renascimento italiano a partir das paisagens imaginadas de Joaquim Patinir, que obtiveram ampla aceitação na Itália de então e passaram com o tempo a serem paradigma para pintura paisagística no Ocidente. Podemos apontar esse trabalho como um modelo clássico de composição, atualizado no tratamento da cor pelos exemplos do Pós-Impressionismo e no desenho feito com a própria cor, sem os exageros tanto da cor chapada ou dos emplastamentos de matéria colorística. É uma bela composição em tons de azul e principalmente verdes, dando-nos um exemplo atualizado do tradicional "lugar ameno" da tradição da poesia e da pintura pastoral clássica. Lugar utópico de repouso e recuperação das fadigas produzidas na vida urbana das grandes cidades.

Sua paisagem de 1939, uma rústica casa envolvida pela vegetação do mato e posta num terreno ascendente que confina com um morro ao fundo, fechando de maneira abrupta a composição, põe em relevo um primeiro plano com sua massa de vegetação variada, novamente com tons de verde predominando, mas também salpicada com vermelhos vivos de flores e marrons claros da casa e do caminho ascendente em zigue-zague. A composição é dividida em dois blocos nítidos, o da direita, o menos importante, pois serve de espelho e complemento ao da esquerda, onde está a casa, centro da atenção do quadro, testemunho indireto da presença humana. A mesma técnica de pincelada da tela anterior, mas mais solta e empastada, divergindo das utilizadas na feitura da casa de aparência sólida , verdadeiro cubo a se contrapor com a soltura das pinceladas que constroem a vegetação. Composição que nos dá um testemunho bem reconhecível do interior do Brasil, ainda hoje. Paisagem mais localizada no tempo e no espaço real de um país identificável, diferente da primeira paisagem mais genérica e mais enquadrada dentro da tradição.

O terceiro e último quadro que selecionamos de Rescála é uma vista da Lagoa do Abaeté, de 1985, lugar quase sagrado da geografia de Salvador e inspirador de vários poemas e músicas, desde os anos trinta, principalmente na musicografia de Dorival Caymi.

Nessa tela o uso do branco, lembrando as afamadas areias brancas da lagoa, é o pano de fundo da composição que feita em pura luz dos tons claros e intensos, diversos das telas já examinadas. Aqui os amarelos, os azuis e os verdes, formam sinfonia com o branco, vibrando numa intensidade que nos remete a sentimentos de alegria e bem estar, junto a uma natureza pródiga e a um estilo de vida simples. A presença de uma lavadeira, personagem complementar ao cenário da lagoa, até pelo menos até os anos 70, nos indica o uso do local e confirma a indicação do lugar apontado no título. Composição dinâmica, que usa a curva num primeiro plano projetado para a frente do quadro pela linha alta do horizonte, fechado pelas dunas brancas, pontilhadas de arbustos verdes,com alguns tons de amarelo que rebatem as cores vivas dos panos dependurados e estendidos do plano frontal.

Nessa paisagem, mais que documento de uma época da cidade, temos a soltura do enquadramento deslocado da cena e as linhas e cores que apontam para um certo grau de abstração, reforçando a intenção de dinamismo que nos desperta sentimentos e sensações de viva alegria, nos lembrando mais uma vez do local paradisíaco que gostaríamos de estar.

As paisagens de Malagoli foram realizadas nas décadas de 70 e 80, sendo difícil de precisar as datas. São obras de sua maturidade e do seu retorno a uma figuração mais referencial, que algumas experiências próximas à abstração, realizadas principalmente nos anos 60. Nelas estão presentes tanto o que aprendeu no seu passado de um modernismo moderado e próximo à tradição, como também o que incorporou da experiência abstrata.



João José Rescala
Paisagem-Espírito Santo
52x70, 1938.



João José Rescala
Lagoa do Abaeté - Bahia
40x50, 1985.

Na primeira tela, uma paisagem com árvores e flores no primeiro plano, um caminho em diagonal baixa, salientando uma composição mais fechada e num forte jogo de luz e sombra, com as árvores quase negras, em contraponto à área das flores amarelas, centro do foco de luz mais intensa do quadro. O fundo em azuis de variado tom com a linha do horizonte delineada pelos morros no fundo e um céu de luminosidade clara, em oposição às arvores do primeiro e segundo plano em sombra quase total. Nessa tela Malagoli foge as diretivas tradicionais da iluminação e cria dois focos distintos de luz, escapando de um ilusionismo fácil e cria uma ambiência de sonho, que desperta no espectador o interesse para contemplação prazerosa, onde o olho pode percorrer os espaços intensamente coloridos, intercalados com as manchas escuras formando volumes quase planos. Na segunda paisagem selecionada, uma marinha, temos novamente o mesmo jogo de planos mais claros, sucedidos pelos mais escuros, numa alternância rítmica de faixas de cores que animam a cena e criam o mesmo ambiente onírico do quadro anterior. Também nessa composição de estrutura mais convencional, com duas árvores bem verticais à esquerda, delimitando e enquadrando a cena, a direção do olhar segue o movimento dado pelo mar em forma de arco e encontra na linha de fundo uma seqüência de morros que fixam a linha do horizonte. O enquadramento deslocado proporciona o movimento do olhar em círculo, fazendo o olho girar pela tela. Os barcos, dois no primeiro plano e um, num plano posterior com uma figura solitária, criam o inusitado, acentuado pelo uso de uma cor luminosa. Convenção e novidade se associam para gerar um efeito que surpreende. A terceira paisagem, Paisagem Noturna, a única com título, apresenta mais inovações e incorpora elemento da abstração no trato da cor e das formas. A textura é mais aparente, e uma geometrização das formas se sobrepõe, imbrincando um segmento de forma na seguinte. O uso de faixas de luz é seguido com mais soltura que nas duas obras anteriores, elas se sucedem em horizontais alternadas de luz e sombra, num movimento ascensional até a faixa branca, tocada pela lua, que prateia a faixa superior do terreno. O casario tocado por essa faixa prateada são espectros ou aparições, perdem solidez e flutuam no espaço iluminado. O resultado que o artista atinge é da ordem do onírico, e provoca no espectador o estado letárgico do devaneio.

Depois desse rápido percurso pelas paisagens desses dois pintores amigos, podemos fazer algumas constatações provisórias: a presença dos ensinamentos de um “cezannismo” e também de um cubismo diluídos; através do uso de uma geometrização mitigada, num apelo à simplificação das formas. Uma oscilação entre uma referencialidade acentuada ao regional, como nas paisagens de Rescála, e uma mais indireta nas de Malagoli. O uso da cores varia entre tons vivos e contrastantes e uma pincelada rápida e espontânea em Rescála nos dois quadros dos anos 30, e uma simplificação das formas no terceiro quadro apresentado. Nas telas de Malagoli a cor é tratada em camadas sucessivas, com texturas trabalhadas, fazendo da sobreposição e do imbricamento um recurso de construção da composição, principalmente em Paisagem Noturna. Nas duas primeiras telas examinadas as pinceladas se aproximam das usadas por Rescála no quadros dos anos 30. Assim temos as afinidades plásticas e temáticas que nos dizem do fundo comum em que

se abeberaram esses dois pintores e de suas opções estéticas no curso de suas vidas artísticas.

Concluindo, podemos nos perguntar se eles não fizeram uma arte anacrônica, em descompasso com o tempo em que viveram. Diríamos que sim e não, Sim, se pensarmos nos sucessivos movimentos artísticos que se sucederam desde que completaram suas formações nos meados dos anos 40; não, se os desvincularmos da obrigação compulsiva de atualização estética de nossa época e não cobrarmos de suas obras o que eles não quiseram ou não puderam realizar. Permaneceram fiéis às opções artísticas feitas na juventude, atualizado-a, sem romper com os padrões de uma modernidade ancorada na tradição. Procuraram responder as demandas de um nacionalismo otimista, no qual foram criados e que julgavam dever responder por dever ético de cidadãos comprometidos com seu país, através de suas pinturas de paisagem.

Modernidade argentina: diálogos entre Xul Solar e Jorge Luiz Borges

Maria Lúcia Bastos Kern

Dra. pela Université de Paris I e Pós-Doutora pela École des Hautes Études en Sciences Sociales,
Profa. titular da PUCRS, Pesquisadora do CNPq e membro do CBHA.

A presente comunicação tem em vista analisar a modernidade na Argentina, nos anos 20 e 30, a partir dos diálogos e das trocas intelectuais entre Xul Solar e Jorge Luiz Borges. O escritor, com quem Xul manteve estreita amizade e identidade intelectual, foi o que melhor compreendeu a sua obra e escreveu a respeito da mesma. Eles tinham interesses comuns e havia entre eles certa cumplicidade.

Modernidade; aspirações utópicas; mito do sagrado.

Cette communication a pour but analyser la modernité en Argentine dans les années 20 et 30, a partir des dialogues et des échanges intellectuels entre Xul Solar et Jorge Luiz Borges. L'écrivain, avec qui Xul a entretenu des relations étroites d'amitié et d'identité intellectuelle, est ceux qui a mieux compris leur travail et a écrit sur le même. Ils ont des intérêts communs et des certaines complicités entre eux.

Modernité; aspirations utopiques; le mythe du sacré.

Jorge Luiz Borges, com quem Xul mantém estreita amizade e identidade intelectual, é quem melhor compreende a sua obra e escreve a respeito da mesma. Borges utiliza certas invenções de Xul em textos literários, sendo que este executa muitas ilustrações em artigos de revistas e livros do escritor. Existe entre eles certa cumplicidade e um diálogo que se processa, sobretudo, nas décadas de 1920 e 1930.

Não se tem o fim de traçar relações de influências, mas os diálogos estabelecidos e as atividades exercidas em comum, bem como as trajetórias profissionais de cada um para entender como eles protagonizam no campo intelectual a modernidade artística e a construção da nova cultura nacional.

A relação entre os dois intelectuais tem despertado o interesse de estudiosos, visto que suas obras evocam junto ao público certos enigmas relativos aos mundos imaginários por eles criados, despertando o interesse em conhecê-los. Outra questão é a de verificar as razões que conduzem o escritor altamente reconhecido no meio literário internacional dedicar, ao longo de sua trajetória, vários textos em homenagem ao artista cuja recepção pela crítica de arte no seu país é pouco calorosa. O presente estudo procura examinar a afinidade intelectual entre esses atores e como eles protagonizam a construção da moderna cultura argentina.

Borges,[1] em textos e depoimentos sobre o artista, menciona as inúmeras leituras realizadas em conjunto, como as obras de William Blake e histórias da filosofia, as quais contemplam, sobretudo, o pensamento oriental, bem como as suas discussões a respeito das religiões antigas e ciências ocultas. Ele menciona ainda que os

interesses comuns são decorrentes do fato dos dois terem estudado, respectivamente, na Suíça e Alemanha, e entrado em contato com o Expressionismo. O escritor acredita que o movimento "reflete toda série de preocupações profundas: a magia, os sonhos, as religiões e filosofias orientais, a aspiração a uma *irmandade de mundo."* [2] Esta aspiração é perseguida por Xul em suas produções artísticas e invenções de línguas, tendo o fim de criar a unidade entre os homens e facilitar a sua comunicação. [3]

No seu caso, a ligação é mais forte com as idéias do grupo *Der Blaue Reiter* e as suas aspirações de criação de novo homem espiritual, em detrimento de valores materialistas dominantes. A noção de sagrado em arte de Xul se identifica rapidamente com aquela defendida pelo grupo alemão, que acredita na arte como portadora de mudanças, tendo em vista a construção de uma postura espiritual do homem diante do mundo moderno. Essa noção permeia a modernidade e funciona como um dos fatores propulsores das transformações propostas por certas vanguardas.

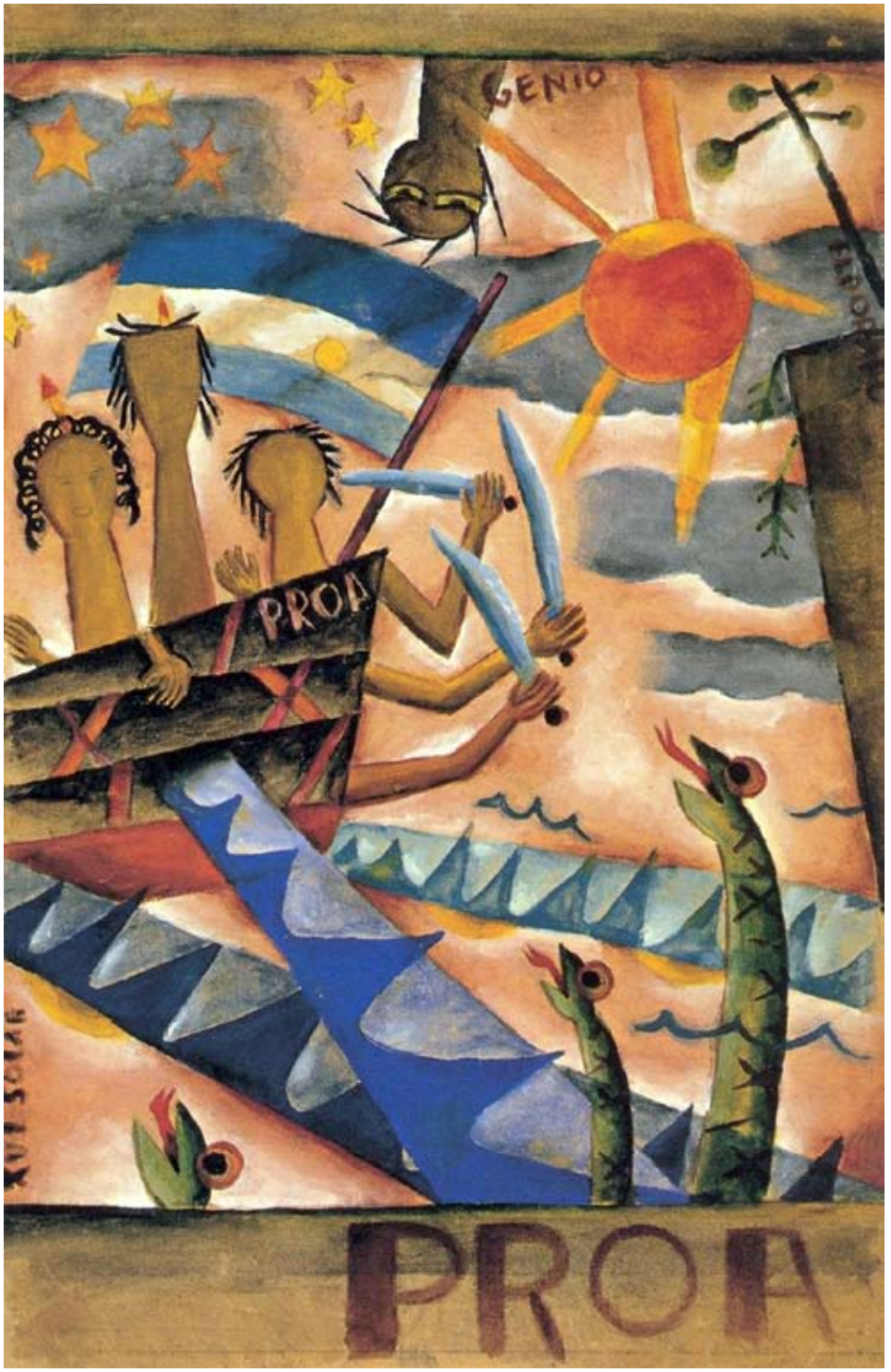
Além disto, os dois são detentores de excelentes bibliotecas, com obras em inglês, alemão, francês, italiano e espanhol, sendo que a de Xul apresenta particularidades que levam Borges a consultá-la, tais como livros de ciências ocultas e místicos europeus. Atualmente, os pesquisadores identificam na biblioteca do artista 75 livros com textos sublinhados e anotados pelo escritor.

O diálogo entre eles e as trocas intelectuais acaba gerando desdobramentos criativos em suas obras. Borges declara em 1975: "Se eu tivesse que comparar a alguém com Xul o compararia com aquele místico e poeta inglês, W.Blake, que lemos juntos e que ele me ensinou a admirar, porque a mim me detinham certas asperezas, certa insensibilidade, digamos à música, às palavras, e Xul chega a este sentido delas". [4]

Em Londres, Xul conhece a obra de Blake e se entusiasma em analisar as tonalidades, transparências e os símbolos representados nas suas aquarelas e nos seus poemas. Ele adquire as obras completas desse artista, fato que conduz Borges a examinar a biblioteca do amigo e a conhecer melhor o autor e seu esoterismo. Não se deve esquecer que o escritor admira a Cabala, cujos signos místicos compõem a pintura de Xul. Segundo o próprio Borges, é o artista que o introduz na Cabala e nas ciências ocultas, sendo estes conhecimentos utilizados para a criação de sua poética literária e divulgados em palestras. Outro estímulo que Borges afirma ter recebido do artista seria no campo da lingüística, quando os dois se dedicam a simplificar o espanhol, num momento de crise na Argentina, gerada pelo grande contingente de imigrantes e pelo rápido processo de modernização.

Borges e Xul retornam a Buenos Aires depois de longa estadia [5] na Europa e do contato com os movimentos de vanguarda. Ambos encontram outra cidade, mais moderna, agitada e cosmopolita, mas conservadora no que se refere à arte e literatura. Borges junta-

Xul Solar.
Proa, 1925, aquarela,
50 x 33 cm.
Museu Nacional de Belas Artes.



mente com escritores espanhóis participa da criação do Ultraísmo e, em 1921, quando chega à capital portenha procura difundi-lo. Funda as revistas *Prisma* (1921-23) e *Proa* (1921-23/ 1924-26), ambas com propostas de vanguarda em contraposição à literatura modernista de Rubén Dario e à tradicional *criolla.*

O Ultraísmo é o primeiro movimento que reage contra o conservadorismo das artes na Espanha e procura estimular a experimentação de novas linguagens, [6] buscando romper com os modelos nacionalistas e regionalistas. É com a intenção renovadora que Borges, em Buenos Aires, começa a liderar o movimento intelectual a partir das revistas e da sua participação junto ao grupo do periódico *Martín Fierro* (1924-27). Entretanto, ele se surpreende com a pluralidade cultural, o crescimento da capital portenha e o seu processo de modernização.

Estas mudanças são decorrentes da entrada na Argentina de imigrantes europeus, que se alojam, sobretudo, em Buenos Aires, e atuam, ao mesmo tempo, como agentes de modernização e de conflitos sociais, incentivando projetos nacionalistas das elites dirigentes temerosas da desintegração nacional e da desestruturação do sistema político. Além dos problemas sociais, começam a se evidenciar questões de ordem cultural, como a pluralidade lingüística e as alterações fonéticas da língua nacional. Frente a esse contexto, o projeto de modernidade e a poética de Borges sofrem transformações.

Xul antes de seu retorno a Buenos Aires (1924) já esboça o seu projeto de modernidade cultural: "Somos e nos sentimos novos, à nossa meta nova não conduzem caminhos velhos e alheios. Diferenciemos-nos. Somos maiores de idade e ainda não terminamos as guerras pró-independência. Acabe já a tutela moral da Europa." [7] Este texto, em tom de manifesto, apresenta a intenção do artista de revolucionar a arte de seu país e colocar em xeque as práticas artísticas presas às representações nacionais e às tradições estéticas. Xul ainda tem em vista projetar a unidade da América Latina através de língua comum o *neocriollo,* fruto da junção do espanhol e português e do uso de termos em inglês, alemão e guarani, bem como das artes e da espiritualidade. Ele acredita que é necessário "Ao mundo cansado, acrescentar sentido novo, uma vida mais múltipla e mais alta nossa missão (...). Pois somos uma raça esteta, com a arte (...) começaremos a dizer o nosso novo". [8] Face à crise européia, cabe aos *neocriollos,* liderar a criação artística moderna e o estabelecimento da ordem espiritual, a partir da retomada das artes e mitos pré-colombianos como meios de invenção do novo, de produção da arte universal e de combate ao materialismo e aos males contemporâneos. Xul aspira a unidade latino- americano tendo por base a concepção de obra de arte total, que visa integrar as distintas categorias artísticas, arquitetura, pintura, objetos decorativos, poesia e música. Essa aspiração evidencia a absorção dos conceitos do grupo *Der Blaue Reiter*, de origem romântica, que também tinha como meta a unificação da humanidade.

Apesar de o artista compor o grupo de *Martín Fierro*, a sua proposta é distinta e mais

ambiciosa, ao não se restringir apenas à construção da cultura nacional moderna. O *neocriollo* é introduzido na pintura desde 1918, sendo mais tarde acrescidos símbolos arcaicos pré-colombianos, que são representados, lado a lado, aos signos da modernidade européia e nacionais, como as bandeiras, mesclados muitas vezes com signos místicos. Esta conciliação estética de signos autóctones e modernos demonstra a sua preocupação com as problemáticas do nacional e da América. As suas aquarelas apresentam uma concepção distinta das obras predominantes no país, já que as mesmas são resultantes da sua imaginação lírica e visão mística de mundo. Nos anos 20 e 30, a obra de Xul desperta pouca atenção da crítica. Mesmo a revista *Martín Fierro* dedica poucos textos relativos às suas pinturas, pois se direcionada mais às idéias de *L'Esprit Nouveau* e dos movimentos de retorno à ordem do pós-guerra europeu.

Frente à modernização do país e à imigração, Borges nos primeiros livros *Fervor de Buenos Aires* (1923)*, Luna enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929), apresenta a fundação mítica de Buenos Aires, reconstrói o antigo plano da cidade e de seus bairros afastados do centro moderno. Nesse momento, o escritor formula uma poética pautada no cenário dos arrabaldes de Buenos Aires, onde os vestígios do campo estão muito presentes. A cidade é focalizada por um olhar retrospectivo e nostálgico, circunscrito à memória hispano-*criolla* do século XIX, em detrimento do centro, onde a modernidade se estabelece e compõe um espaço dinâmico e diversificado. Ele concede ao passado nova função ao pensar o seu significado e ao projetar o porvir em busca de coesão social face à diversidade cultural. [9] Paralelo ao processo de reinvenção do passado e ao diálogo de Borges com a literatura ocidental, outros escritores modernos produzem novas poéticas tendo por base a cidade, porém dirigidas aos avanços científicos, à mecanização e ao devir. Esses fenômenos exercem o fascínio de Oliverio Girondo, Roberto Arlt e de Xul, intelectuais ativos em *Martín Fierro* que se fixam no centro.

As transformações urbanas de Buenos Aires sugerem a Xul uma série de pinturas, nas quais representa os arranha-céus, as grandes avenidas e a multidão em meio à presença de seres fantásticos. A cidade é povoada de figuras imaginárias, bandeiras e símbolos místicos, dentre os quais se destacam as escadas que conectam o espaço terreno com o espaço superior, como: Doce escaleras e Vías (1925). Ele representa também signos nacionais, mas segundo uma concepção formal moderna, diferindo assim de seus colegas que continuam retratando os costumes rurais do passado e preservando a narrativa. Xul é um artista cosmopolita, como o próprio Borges o define como "cidadão do cosmos, cidadão do universo", [10] muito criativo, fenômeno que o distingue dos demais artistas.

As estratégias de Borges e Xul para construção da moderna cultura argentina se apóiam em projetos de mudanças ortográficas do castelhano, sendo os mesmos debatidos em conjunto, tendo em vista estabelecer a diferença da língua falada no país em relação à metrópole e dar destaque ao *criollismo*. As suas investigações contemplam a simplificação do espanhol, para libertá-lo da rigidez dos verbos irregulares. Apesar de Xul ser o

defensor do *neocriollismo* e da unidade da América Latina, este também é um nacionalista, cuja língua inventada apresenta palavras *criollas.* Em 1923, ele se define: "Sou mais *criollo* do que nunca". Para ele, o nacional se constitui como parte da dimensão latino-americana e é o meio para atingir o universal.

As suas ilustrações para o livro *El idioma de los argentinos* (1927), tais como a capa e aquarelas das páginas internas revelam a integração das mesmas ao nacionalismo cultural de Borges, da década de 1920. O artista introduz bandeiras argentinas, ao mesmo tempo em que distribui cores distintas em faixas horizontais que lembram a bandeira por ele projetada para a América Latina, a qual representa o arco-íris.

Os neologismos e transcrições fonéticas de Borges, presentes nos três livros, *Inquisiciones* (1925)*, El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* têm origem nos estudos efetuados em conjunto com Xul. No final do segundo livro, o escritor conclui: "Estes apuntes los dedico al gran Xul Solar, ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa". [11]

A nova produção literária e artística é divulgada nos periódicos de vanguarda, como por exemplo, *Martín Fierro*, *Prisma* e *Proa,* que além de propagarem a arte moderna exercem a função de tornar conhecida a jovem elite intelectual, suas idéias e seus projetos de nação. Entretanto, essa elite não se restringe aos periódicos modernistas, ao colaborar com aqueles considerados mais tradicionais, tendo o fim de difundir os seus projetos estéticos. Borges escreve para os jornais *Critica* (1913) e *El Mundo* (1928), onde veicula sua poética nacionalista, permeada de termos *criollos,* [12] tendo em vista concretizar o projeto de reforma social, a partir da educação de massa para criar certa unidade cultural no país.

Nos anos de 1920, Xul assume uma postura profissional distinta de Borges, o qual produz a sua imagem pública ao difundir a produção literária em jornais e revistas, sendo muitos destes veículos de grande circulação. Xul expõe a sua obra em geral em instituições com propostas inovadoras, mas a crítica não lhe dá muitas vezes uma boa acolhida, exceto o crítico Acosta. [13] Ele se refere ao artista como o gênio de *Martín Fierro* e se interessa em interpretar suas aquarelas. A sua primeira exposição individual só ocorre em 1929, na *Associación Amigos del Arte* e esta é melhor recebida pela crítica e pelo público, sendo mesmo elogiado por sua independência artística. [14]

Na década de 1930, o artista exibe com menos intensidade a sua obra e se dedica a fazer traduções encomendadas por Borges para as revistas por ele coordenadas, bem como publica seus poemas, as suas visões, como *San Signos,* e as representa em pinturas. É um período político difícil e caracterizado pelo abandono gradativo de Borges das práticas literárias nacionalistas e de elaboração de novas poéticas.



Xul Solar.
Tlaloc, 1923, aquarela,
26 x 32 cm.
Coleção particular.



Xul Solar.
Paisaje celestial, 1933, aquarela
sobre papel colada em cartão,
40,5 x 52,5 cm.
Coleção Particular Buenos Aires

Em 1930, com o estabelecimento da ditadura no país, o campo intelectual sofre intervenções políticas e a censura passa a vigorar. O novo nacionalismo apresenta semelhanças com o autoritarismo germânico e conserva a tradição hispano-*criolla,* sustentando a construção do Estado autoritário como mecanismo de congregar as distintas culturas e impedir o acesso ao poder de setores populares. [15] Com isto, os conflitos no interior do campo intelectual se acentuam entre esquerda e extrema direita e as diferentes versões políticas acabam interferindo nas práticas artísticas e intensificando as tensões e debates. Muitos artistas recebem auxílios financeiros para pesquisar as raízes culturais argentinas e criarem a arte nacional.

Em 1931, Borges ingressa na revista *Sur* (1931-70) que mantém estreita conexão com Europa e EUA; e, dois anos mais tarde, dirige o suplemento literário da revista *Multicolor* (1933-34), no qual publica textos que depois reúne em *História Universal de la Infâmia* (1935). Xul executa ilustrações e traduções, tais como "Cuentos del Amazonas, de los mosetenes y guaruyás" (1933), os contos Rudyard Kipling. [16] Na década de 40, ele ainda executa ilustrações para as publicações dirigidas por Borges, apesar de o artista assumir uma posição política favorável ao governo de Perón (1946). Borges, ao contrário, assina um documento que reclama da liberdade civil, em oposição ao programa político peronista. Nesse período, ele cai no ostracismo devido ao seu aberto posicionamento partidário e Xul participa de inúmeras atividades, nas quais constrói a sua imagem pública.[17] No entanto, o escritor, desde os anos 30, desfruta de reconhecimento do público e da crítica argentina pela qualidade de sua obra.

Ambos são cosmopolitas, cujas obras revelam estratégias que conciliam o local com o universal, segundo linguagens modernas. Para Sarlo, é o cosmopolitismo de Borges que permite ao escritor da periferia inventar as tradições argentinas, nas décadas de 20 e metade de 30, e recorrer à literatura estrangeira, dialogando de igual a igual, fazendo de seu *locus* na margem a sua criação estética. Borges trabalha com temas filosóficos, estabelece uma relação tensa e permanente com a literatura inglesa, explora as citações, a sua erudição, as mitologias nórdicas, a Cabala, porém sem deixar de conectar com a literatura do rio da Prata. A sua obra não é mais o *criollismo* do período vanguardista de seus primeiros livros. Borges desestabiliza as grandes tradições literárias ocidentais e orientais, cruzando-as no espaço rioplatense. A sua obra é resultante desta tensão e conflito, em que emergem ficções e temas fantásticos, nos quais ele busca respostas filosóficas sobre a ordem do mundo, o destino dos homens e as modalidades de relações sociais.[18] Ele elabora uma poética complexa e pluralista que dificulta ao leitor aprendê-la em sua totalidade, e que por sua condição cultural periférica exige trabalhar com as distintas tradições literárias. Assim, a sua imaginação é construída por meio de constantes leituras, sendo que desde criança lê em inglês na biblioteca de seu pai, posteriormente, em alemão e francês, em tantas outras bibliotecas que freqüenta. Ele mesmo constata: "Poucas coisas me aconteceram e muitas coisas li. Ou melhor, poucas coisas me aconteceram mais dignas de memória que o pensamento de Schopenhauer ou a música verbal da Inglaterra". [19]

Xul também dialoga com as artes ocidentais, modernas e arcaicas, e com a sua condição cultural periférica. Ele projeta a unidade espiritual da América Latina, a partir da aspiração de arte total, para assumir posição até o momento ocupada pela Europa, na busca de inversão de povos colonizados em colonizadores.

As recriações de linguagens além das finalidades de unidade e distinção apresentam conotações místicas de retomar a língua original e universal, em contraposição à variedade existente no mundo moderno. Assim, o *neocriollo* e, mais tarde, a *panlingua* [20] não podem ser pensados isoladamente, mas em conexão com outras atividades do artista, como suas pesquisas científicas [21], técnicas, seus projetos urbanos, suas visões transcritas em *San Signos* ou *El Libro del Cielo* e transpostas para pinturas, tais como *Paisaje Celestial* (1933), *Visión en fin del camino* (1934). Todas estas atividades compõem a sua missão religiosa e ética que seria a de criar um mundo melhor. [22] Daí a constante preocupação em produzir uma obra que permita a ordenação do mundo e a planificação do devir. Apesar de Borges não apresentar esse perfil místico e utópico, ele estuda, escreve e ministra palestras a respeito da Cabala, do místico Emanuel Schwedenborg, da filosofia, dos neologismo e das fantasias de Xul. São estas afinidades intelectuais que criam entre eles certa cumplicidade, a qual é de forma recorrente expressa por Borges em textos e conferências. Ele afirma que ele próprio teria ajudado para que o "inevitável destino (o de Xul) se cumprisse".[23]

---

[1] BORGES, J.L. Laprida 1214. Atlas**,** 1984. B. Aires: Sudamericana, 1984, p. 80.

[2] BORGES, J.L. Recuerdos de mi amigo Xul Solar. Comunicaciones 3**,** Fund. San Telmo, nov. 1990.

[3] Xul estuda no Ateliê de Artes Aplicadas em Munique (1921-22), onde conhece a obra de Klee, entra em contato com Rudolf Steiner e a Antroposofia. Ele estuda a teoria das cores de Goethe e começa a trabalhar com a multiplicidade de tonalidades, presentes também nas pinturas de Blake e Kandisnky. Para os místicos, a cor é considerada como a alma da natureza e do cosmos.

[4] ABÓS, A. Xul Solar. B. Aires: Sudamericana, 2004. p. 78.

[5] Borges reside em Genebra, Lugano, Maiorca e Madri (1914-21); e retorna a Madri (1923);e Xul (1912-24) em Londres, Paris, Turim, Milão, Berlim e Munique.

[6] Como o movimento, não estabelece diretrizes rigorosas, convive com a pluralidade de linguagens e a fundamentação teórica eclética. Apóiam-se no Expressionismo do pós-guerra, Futurismo, Creacionismo de Huidobro e Construtivismo formalista da poesia francesa.

[7] XUL SOLAR, A. Pettoruti y obras. Munique, junho 1923. ARTUNDO, P. Mário de Andrade e a Argentina. S. Paulo: Edusp, 2004. p.101. Texto escrito por ocasião da mostra de Pettoruti em Berlim, na galeria Der Sturm, de Herwarth Walden (1923).

[8] ARTUNDO, P. Papéis de trabalho. Introdução a uma exposição retrospectiva de Xul Solar. Visões e revelações. B. Aires: MALBA; S. Paulo: Pinacoteca do Estado, 24 set.–30 dez. 2005. p. 26.

[9] SARLO, B. Borges, un escritor en las orillas. B. Aires: Espasa Calpe, 2003. p. 34 e 38.

[10] BORGES, J.L. Conferencia. Museo Nacional de Bellas Artes, B. Aires: 17 julho 1968.

[11] ALCALÁ, M. L.; SCHWARTZ, J. Vanguardas argentinas: anos 20. S.Paulo: Iluminuras, 1992. p.158.

[12] SARLO, B. Borges, un escritor en las orillas. Opus Cit., p.36-37.

[13] No entanto, os grupos de artistas cujas obras se encontram vinculadas às tendências do *Retour à l'ordre* e do Novecento são rapidamente consagrados.

[14] CHIABRA ACOSTA, A. Críticas de Arte Argentino 1920-1932. B. Aires: Gleizer, 1934. p. 311 As obras de Xul são analisadas em Relexiones sobre uma exposición em los Amigos del Arte. *La Razón*, 22 maio 1929. p. 1. Xul apresenta suas obras no *Salón de los Independientes* (1925); Exposição dos Pintores Modernos, na *Associación Amigos del Arte* (1926) e *La Peña*; no *Salón Florida* (1927); no *Nuevo Salón* (1929). Ele faz a tradução do alemão para o *neocriollo* dos poemas de Christian Morgenstern, "Algunos piensos cortos", para *Martín Fierro* 41, maio 1927.

[15] ROMERO, José L. Las ideas en la Argentina del siglo XX. B. Aires: Biblioteca Actual, 1987. p. 161-3. A antiga oligarquia rural, que mantém o poder econômico, retoma nesse momento o governo.

[16] Em 1935, Xul traduz ainda o conto "Onde o fogo nunca se apaga" de May Sinclair, publicado por Borges na revista *El Hogar*; o ensaio de Thomas Mann (1939); faz resenhas de livros, como a de Harold Lamb *Genghis Khan, Emperador de todos los hombres* para o jornal *Crítica* (1934).

[17] ARTUNDO, P. Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos. Opus Cit., p. 25-28. Ele expõe, concede entrevistas, escreve artigos e resenhas de livros, bem como continua executando ilustrações.

[18] SARLO, B. Borges, un escritor en las orillas. Opus Cit. p. 10-16.

[19] OLMOS, Ana C. Porque ler Borges. S. Paulo: Globo, 2008. p. 33.

[20] Língua monosilábica, de base numérica e sem gramática, para dar liberdade no seu uso e ser universal. SOLAR, 1/8/1951, Mundo Argentino, s/p.

[21] Steiner propõe a reunificação da arte, ciência e religião como meio de desenvolvimento da humanidade e de espiritualidade, em contraposição ao materialismo que isola os campos do conhecimento e desequilibra a própria ciência.

[22] Klee afirma: « Diante de seu poder soberano eu queria subsistir e subsistir de modo ético. » *Journal.* Paris: B. Grasset, 1995. p. 45. Xul e Borges admiram muito o místico Schwedenborg (1688-1772), criador de nova religião e defensor da salvação por meio de obras realizadas. A salvação tem caráter ético e intelectual. A sua vida é dedicada à ciência, à publicação de livros e à execução de projetos. BORGES, J.L. Borges Oral. Conferencias. B. Aires: Emecê,1979. p. 57-179.

[23] BORGES, J, L. Obras completas. Parte 3. B. Aires: Emecé, 1989. p. 444.

Por uma poética relacional ou um "pintor da forma vegetal"

Angela Grando Bezerra

Membro do CBHA.

Este estudo busca levantar algumas questões que pontuam o início da discussão sobre arte abstrata no Brasil, sob uma reflexão que estabelece relações entre o fazer artístico e a crítica, entre a história da arte e a cultura. Como problema fundamental discute-se, em estudo de caso, o trabalho do pintor modernista Cícero Dias, voltado não somente à geometria sensível de uma abstração construída, mas também à inserção no campo da arte da "primeira pintura mural abstrata na América Latina".

Arte abstrata; modernismo brasileiro; Cícero Dias.

This study searches for raising some questions pointing the start of the discussion about abstract art in Brazil, under a reflection which establishes relations between the artistic make and the critic, between the art history and the culture. As a fundamental problem we discuss, in a case study, the work of the modernist painter Cícero Dias, turned not only to sensitive geometry of a constructed abstraction but, also, to include in the art field the "first abstract mural painting in Latin America".

Art abstract; modernism brasileiro; Cícero Dias.

Qual seria a intencionalidade do artista? Tal é a questão que se subentende com a proposta da *exposição* organizada pelo pintor modernista Cícero Dias, em 1948, na cidade de Recife. A observação procede já que a referida *exposição* impunha um recorte específico no conjunto da obra de Dias e propunha discutir a construção de uma visualidade moderna de "brasilidade". O crítico Mário Barata pôde encontrar o pintor pernambucano, em seu ateliê parisiense, no período que antecedia essa exposição. Segundo Mário Barata, quando Dias lhe abriu a porta do ateliê, uma "luminosidade viva foi revelada. As telas de tendência abstrata do pintor juncavam solo e paredes". O crítico passaria em resenha a impressão daquele momento, explicando que:[1]

> "No caminho para o 'atelier' de Cícero Dias, em Alésia, perto de Montparnasse, ia revendo o pintor brasileiro de 1937 com os seus bois bumbas, casas acachapadas e morenas de tranças compridas. Cícero era mais que um pintor brasileiro, era um homem brasileiro. Que problemas eu iria encontrar? Em que as forças vivas do mundo europeu sacudiram e transformaram o nosso caboclo do interior?" [*sic*]

Sob esse ângulo, o modernismo e a cor exuberante das telas que cobriam os muros do ateliê ligavam-se a uma experiência plástica na qual Mário Barata pode reconhecer novos signos para a produção de um trabalho artístico de "gênese brasileira". De fato, a poética de Dias respondia a uma percepção de dimensão abstrata que, segundo sua fala, partia "do regional ao universal", ou seja, difundia a transformação de signos culturais num conteúdo

moderno universal.[2] O estreito vínculo de Dias com esse projeto poético, ou seja, de obrar sua pintura a partir de uma visualidade cultural para atingir o universal, é uma relação que se organiza numa rede de associações móveis e faz vínculo entre toda a sucessão de eus (mois)" de sua experiência vivida. [3] Nessa visão, a construção de sua linguagem deveria mover-se articulando elos entre o cultural-regional e o moderno universal.

Essa perspectiva é ampliada se considerado um fenômeno marcante encontrado nas diversas fases do modernismo brasileiro: o da busca de uma "arte de tema brasileiro vista com olhos brasileiros". Essa questão de a obra exprimir pontos de ancoragem na identidade cultural, busca essencial do ideário modernista no país, é examinada, entre outros, pelo crítico francês Pierre Restany que vê "no constante questionamento da identidade" o eixo da modernidade no Brasil. É fato que como tantos outros modernistas, Cícero Dias foi provocado, pelo mundo com o qual sua obra inicial se relacionou, a elaborar um projeto poético encadeado às questões de signos de identidade.[4]

No entanto, vale aqui fazer uma distinção: no ano de 1948, ainda que considerada a forte especificidade, tanto do repertório quanto da invenção formal, a produção de Dias configurava uma rede inteligível da arte que estava inscrita no debate internacional. De fato, quando Mário Barata vai ao atelier de Dias, o pintor já fazia parte do restrito grupo de artistas, ligados à abstração, que transitavam e expunham suas telas na *Galerie Denise René*. Dias aponta ao crítico que:

> "A arte abstrata é sempre parcial, porque você encontrará nela os elementos que a inspiraram, que estão na sua origem. No meu caso, por exemplo, é o elemento vital. [...] é impossível perder sua base, sua formação de infância e juventude, os defeitos e as virtudes de seu meio original".[5]

É a partir desse âmbito que Mário Barata situa a modernidade do trabalho de Dias em pé de igualdade no campo da arte européia daquela atualidade, e diz:

> "A pintura de Cícero atinge atualmente a maturidade. Seus quadros mais recentes, de tendência abstrata, são do nível dos melhores de Paris e não se confundem com eles. Sua cor, sobretudo, é diferente. Cícero mostrou-me um quadro de 1935 e colocou-o ao lado dum de 1948. 'Você poderá, reencontrar essas casas de vilarejo, estas árvores, estas ruas na minha pintura atual'[...]. [6]

Contudo, é incontestável que Cícero Dias desconfia do "primado da regionalidade" e, mais importante, a sua pintura elabora um processo construtivo de depuração da forma. Nesse eixo, enfatizamos três questões que podem ajudar a analisar o processo criativo de Dias.[7] Trata-se, primeiramente, da decisão que toma o artista, em 1937, de mudar-se para Paris para vivenciar absolutamente a arte moderna; seguem-se o encontro e a



O grande dia, Paris, 1948, óleo s/ tela, 70 x 160 cm

amizade que estabelece com Picasso (que o insere na plenitude da "Escola de Paris"); por último, a tendência de sua pintura consolidar a autonomia de um espaço dotado de leis próprias, em outras palavras, de caminhar do objeto para a depuração do objeto.

Nesse processo, o significativo artigo do crítico francês Charles Estienne sobre o trabalho de Dias, *Un peintre de la forme vegetal*, aprofunda e leva adiante essa discussão. Estienne debate a problemática que agitava o campo da arte abstrata na França, no final da década de 1940 e enfatiza a atualidade da pintura de Dias em relação às discussões que, naquele período, estavam sendo construídas pelos partidários da abstratação.[8] O ponto essencial do texto, mas também do pensamento de Estienne como um todo, é alinhar a pintura de Dias na atualidade do fluxo das tendências dominantes no campo da arte do pós-guerra na Europa.[9] Segundo o crítico,

> "[...] pouco importa, de um ponto de vista ortodoxo, que o verde usado com predileção por Dias seja a cor vegetal por excelência. [...] recusar o Objeto começamos a perceber, não é recusar a Vida, nem a Natureza; mas recusar o *acidente* para reencontrar a *essência*. A originalidade de Cícero Dias é a pesquisa dessa essência, de uma certa essência: aquela da forma vegetal".[10]

Sem dúvida, o projeto poético do artista mostra uma intencionalidade da obra que, para além de manter-se vinculada à percepção visual de um real "observável", faz aparecer um espaço dotado de articulações plásticas próprias – de luminosa estrutura da superfície pictórica moderna emancipada.

“Puro espaço” – a transição mural

É mamoeiro ou dançarina? Esse título de uma das telas de Dias apresentadas em sua *exposição* de 1948 no Recife incomodou as “famílias burguesas” da cidade. Na época, a audácia que se operou ali consistiu em relacionar obras para a reflexão e difusão de uma linguagem pictórica moderna no país, em abrir espaço para a palavra e a crítica, em propor e induzir a uma situação reflexiva sobre a autonomia da pintura moderna (exemplificando a tensa interseção do regional e do nacional com o internacional). A visão lúcida de Mário Pedrosa pôde identificar o efeito-cultura que Dias propunha na concepção dessa exposição . O crítico relata que:

> “Cícero Dias colocou, em sala separada da exposição, lado a lado, a reprodução de um desenho índio de palmeiras, uma paisagem de coqueiros de Talles Júnior, uma reprodução de outra paisagem cubista de Picasso com o mesmo tema e um quadro seu inspirado em idêntico motivo. As palmas do artista acadêmico não tinham na composição a menor independência formal, mero detalhe anedótico, ao passo que o desenho indígena era de uma estrutura que se assemelhava à forma cubista do mestre espanhol, já extremamente condensada, sem qualquer sujeição naturalista. As formas em Cícero, no entanto, não eram mais do que o esquema do motivo original, capaz de abranger, dentro de sua universalidade, outras sugestões objetivas”.[11]

De fato, Pedrosa pontua o fato de o modernismo de Dias expressar no seu processo criativo a formalização do que é viável permanecer da realidade visível na obra; o que corresponderia à exibição da própria dificuldade moderna com a figura. Por um lado, a arte tendia a ser autocrítica e o formalismo se revelaria como questionamento relevante da produção artística da década seguinte, os anos 50. Contudo, por outro lado, no campo da arte no Brasil, iniciava-se a inauguração de museus e discutia-se a oposição entre figuração e abstração. Assim, a concepção de “sentido didático”, evocando a autocrítica da obra promovida pela *exposição* de Dias, antecipava referências históricas. Refiro-me, particularmente, à exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo*, realizada em março de 1949 e concebida pelo crítico belga, radicado em Paris, Léon Degand. Para essa exposição, Degand – solicitado para ser o primeiro diretor do MAM de São Paulo – apresentou representativas obras de artistas abstratos de destaque internacional, entre os quais figurava um único artista brasileiro, o pintor pernambucano Cícero Dias.[12]

Nesse contexto, Dias traz uma experiência que só seria assimilada, aqui, na década seguinte. Entretanto, antecipar referências de determinadas convenções provoca, pela ausência da legibilidade, ambigüidade de significação. Junte-se a isso o fato de que prevalecia no país a defesa incondicional da importância do tema na obra, melhor dizendo, do valor essencial da pintura figurativa. Sem a pretensão de discutir essa questão, mas

com o objetivo de situar a relevância da obra de Dias em relação à legitimidade do abstracionismo no campo da arte no país, pontuamos apenas que pragmáticos artistas e críticos modernistas mantiveram-se irredutíveis, mesmo com a implantação da I Bienal de São Paulo, em transgredir o conformismo, ainda em funcionamento, em relação à função social legítima da pintura figurativa. É nesse sentido que Antônio Bento declarou: "O concretismo no Brasil começou somente no final da década de 40. Seu primeiro e verdadeiro pioneiro foi Cícero Dias que, em 1946, na capital francesa começou a pintar telas rigorosamente geométricas". [13]

Voltando à pintura de Dias, datada de 1947, a tela *O grande dia* remete-nos à obsessão do artista de organizar o movimento da "cor", num espaço dotado de leis próprias[14]. A preparação dessa tela estava antecipada em algumas de suas pinturas de dimensão menos importante, que prenunciavam o arcabouço principal da idéia de articular, na depuração de registros acumulados no tempo (no ir e vir de tempos diversos que se interligam), o movimento que se dá de dentro para fora, como extração do mundo. Aliás, como explicou Bachelard, o elemento vegetal dá ao artista múltiplas possibilidades de expressão, de sonhos, conduz a conexões dialéticas, isto é, o mundo vegetal se abre, particularmente, às metamorfoses do sonho.[15] Não se trata, assim, de um cunho meramente formal. *O grande dia* parece exercitar, na articulação das formas imbricadas, quase flutuantes, um momento construtivo por meio de associações que remetem a reminiscências de um porto (possivelmente o do Recife). As velas brancas em movimento, circundadas por uma variedade de verdes que se curvam, criam uma espécie de atmosfera incerta: os planos são móveis num espaço que nega o princípio da gravidade sob uma perspectiva que se constrói, inevitavelmente, do alto. É um espaço dinâmico, subjetivamente sentido, que evoca elementos essenciais da abstração construída de Dias: a luz atmosférica, as cores referenciais, a mobilidade irregular do sentido do horizonte provocada por uma visão *plongeant*.

Sem dúvida, as noções de estática fogem constantemente do controle desse mundo construído. Exemplificando, uma outra tela – *Folhagens* – projeta no espaço importantes verticais, mas esses elementos exploram a ordem na fluidez de perspectivas instáveis e tornam-se passagens para a entrada do ar que circula e faz as formas levitarem e estender-se em direção às bordas da tela. Essa ligeireza móvel de elementos orgânicos aplainados, em "baixo-relevo-furtivo", não encontra nenhuma resistência para ultrapassar fronteiras, e a composição às vezes em expansão articula-se com a atmosfera do mundo real que a circunda.[16]

Pode-se inferir que, no trabalho de Dias, essa disseminação da forma pictórica em direção ao espaço real deriva, também, da vontade de fazer integrar pintura e vida; o que conduz a poética relacional que traz na sua intencionalidade a esfera das interações humanas. É possível que, na acentuação progressiva da *planeidade* da tela, a expressão construtiva da obra estivesse à procura de pulsar no *continuum* do espaço parietal, de tornar-se visível e



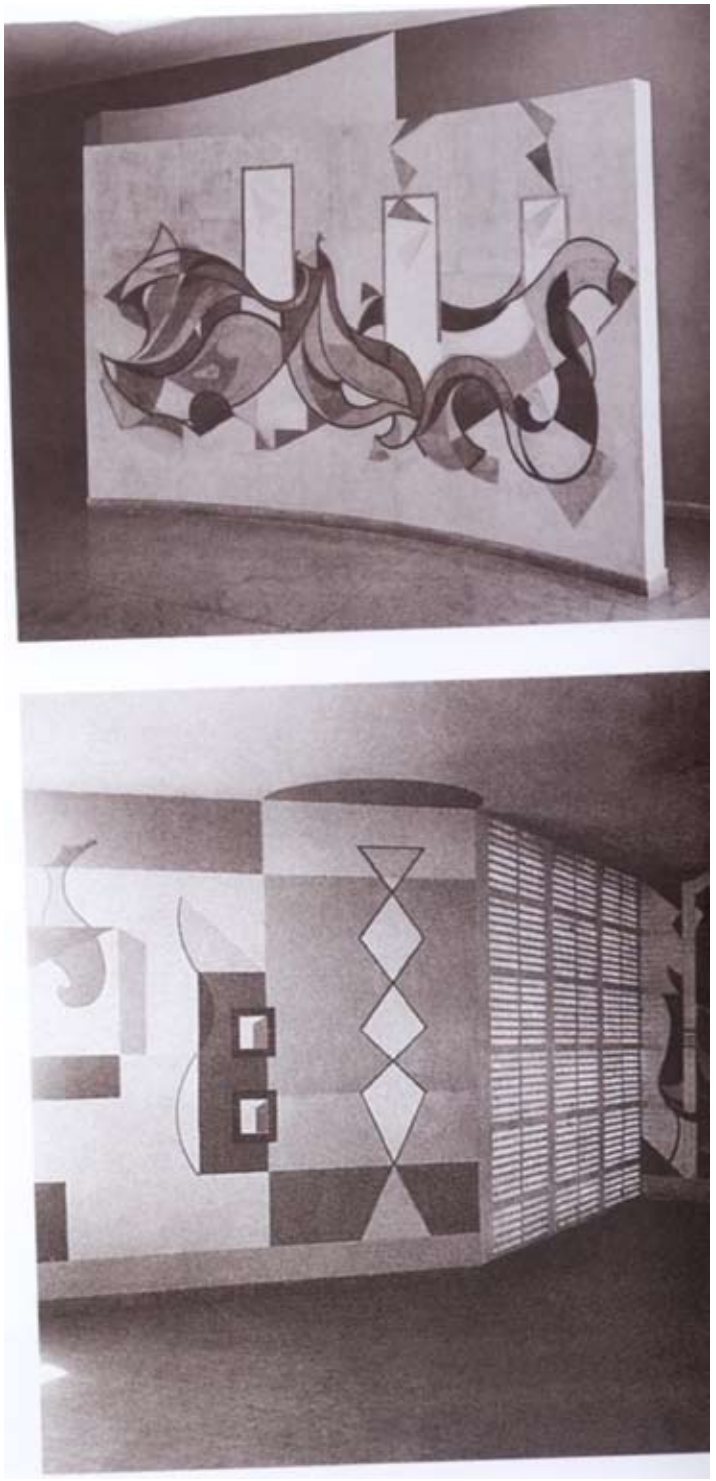
Folhagens, Paris,1948, óleo s/ tela, 100 x 82 cm

ser reavivada por olhares de espectadores múltiplos. Vai nesse sentido, possivelmente, a declaração de Cícero Dias, que diz: “é preciso conduzir a arte à vida cotidiana”.

Mas que vínculos há entre essa fala do pintor e o produto de suas atividades em Recife? Vale lembrar que nos dois meses da estadia de Dias em Pernambuco, ele cria uma série de pinturas murais em espaços diferenciados na Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco.[17] De fato, esse seu trabalho será reconhecido como a primeira pintura mural abstrata na América Latina;[18] o que levaria Léon Degand, que chegava ao Brasil para assumir a direção do MAM-SP, a deter-se primeiramente em Recife para conhecer o trabalho mural do pintor.[19]

Além disso, como escreveu Mário Pedrosa, do ponto de vista cultural, Cícero Dias provocou no Recife uma experiência que conseguiu “traumatizar o gosto do público. E nada mais fecundo para a iniciação artística”, declarou o crítico na época. De fato, a ação de Dias ganha em importância se lembrarmos que ele perturbou, pela atualidade de seu trabalho, o meio conservador de seu país. Foi dito que “Recife não havia jamais recebido tantos personagens: jornalistas, poetas e pintores [...]”; Cícero foi citado como um “[...] pintor extraordinário totalmente renegado pelos obstinados”.[20] Sabe-se que Pedrosa não somente defendeu a infiltração da abstração no campo da arte, como também a idéia de que o país deveria sair do isolamento cultural que se encontrava e cotejar a linha da vanguarda internacional. Aliás, ele atribui uma importância capital à questão das “qualidades formais” da obra, algo que ele explicita nestes termos: “O que interessa ao limite é a obra, sua estrutura, seus ritmos, suas qualidades formais”. É sob esse ângulo que a visão crítica de Pedrosa aponta para uma tomada de posição em relação à situação artística da época e infere com um inestimável juízo de valor em relação à modernidade e à subjetividade da obra de Dias.

No campo da arte brasileira, a pintura mural de Dias inseriu um novo processo de espaço visual pictórico. Mais: visando à maior comunicabilidade da obra com o público o artista escolheu um espaço público para projetar sua pintura. Ao analisar o conjunto dessa pintura mural, surge a presença da fabulação mitológica do pintor – de signos culturais que constroem a forma. Os grandes elementos que exploram a ordem (espessas verticais) e a exuberância rítmica que constrói o acaso (curvas que se dobram e se expandem) possuem o valor de signos de deslocamento, de passagem, de associação – criam uma tensão dialética, ritmada pelas formas sempre recortadas, como se nascessem umas debaixo de outras, em expansão. A forma expressiva abstrai-se da perfeição das relações lógicas e propõe uma variedade de ângulos de visão, por meio do jogo de elementos orgânicos ondulantes e estilizados, que se movimentam entre uma pluralidade de formas abstrato-geométricas. É uma liberdade formal da qual fala Kandinsky, referindo-se à possibilidade de o artista poder utilizar para se exprimir “não importa qual forma contanto que ele reste sobre o campo das formas emprestadas à natureza”.[21] Dias é do tipo de pintor que, como Kandinsky, no processo do aplainamento do espaço pictórico tende a celebrar a “essên-



Pintura Mural, Recife, 1948.

cia" de seu mundo e conduzir cor e forma em movimento num espaço que se quer ilimitado. E nessa linha a pintura mural aproxima arte e vida, é um estado de (re) encontro.

Como declarou o pintor russo Stael "a pintura não deve ser somente um muro sobre um muro. A pintura deve figurar no espaço".[22] Aliás, como salientou Dias: "a expressão não pode vir unicamente do muro, o essencial não está lá. O essencial é a vida e a vida está na expressão".[23]

O pintor pernambucano demonstrou com força imaginativa e lucidez o estatuto que reivindicou a "extração do mundo" ao construir sua obra, isto é, ao elaborar uma visualidade moderna brasileira e, segundo ele,

> "[...] os abstratos se encontram em suas referências geográficas. E explica: 'eu procurei, na minha arte abstrata, a referência de minhas raízes, da minha terra, a paisagem que eu guardei na minha memória [...] quando eu pintava os painéis, eu olhava o porto de Recife'".[24]

Cícero Dias foi sem dúvida um artista cujo poder de imaginação teceu redes subjetivas de associações. Sua tendência por poéticas ambivalentes - entre a experiência vanguardista e a (re)elaboração de suas inscrições culturais, entre a geometria e o lirismo de seu "amor à forma vegetal" - criou a marca incomparável da cor de sua paleta e lhe permitiu sentenciar: "eu acredito na substância brasileira de meus quadros". É uma questão expressiva de o artista estar inteiro naquilo que é o seu objeto. O que nos conduz voltar à fala de Mário Barata, que defronte à pintura de Dias, em 1948, questiona: "É possível a universalização da pintura brasileira? Ei-nos em face de uma das espostas".

---

[1] BARATA, Mário. "Creio na substância brasileira de meus quadros". *O Jornal*, 11 nov. 1948.

[2] Nesse sentido, segundo Cícero Dias: "Em pintura o que é importante é o que, sendo brasileiro, tenha características de universalidade". Ibid., p.2.

[3] Ver: TADIÉ, Jean-Yves & TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999.

[4] RESTANY, Pierre. In: *Catálogo da exposição Cícero Dias* no Musée des Beaux-Arts André Malraux. Havre, 1978.

[5] BARATA, Mário. Ibid., p.2.

[6] BARATA, Mário. Ibid., p.7.

[7] BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.81.

[8] Sobre essa questão tratando da arte abstrata na França do segundo Pós-Guerra, ver nosso texto: GRANDO, Angela. "Uma publicação engajada: Art d' Aujourd'hui (1949-1954)", in: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.* Belo Horizonte: C/Arte, 2007. pp.293-304.

[9] Ibid., p. 295.

[10] ESTIENNE, Charles. "Un peintre de la forme végétale Cícero Dias", in *Cahiers d'Art*. Paris, 1949, p.103. Tradução da autora.

[11] Ibid., p.3.

[12] Cícero Dias apresenta-se, então, como o primeiro artista abstrato brasileiro e expõe sua tela: *Pintura* (1948, óleo

s/tela, 81 x 100). Sabemos que Waldemar Cordeiro e Sanson Flexor participaram dessa exposição e, posteriormente, radicaram-se no país, mas consideramos que ambos os artistas, na ocasião, haviam chegado recentemente ao Brasil.

[13] BENTO, Antônio. In: *Cícero Dias: peintures, 1950/1965.* Galerie Denise René, Paris, dez. 1987.

[14] Essa tela *O grande dia* (1947, óleo s/tela, 70 x 160 cm) que atualmente pertence à Coleção Banco Icatu, no momento da exposição de Cícero Dias no Recife, é apresentada com o título de "Vista de Recife". In: PEDROSA, Mário. "Pernambuco, Cícero Dias e Paris". *Correio da Manhã*, 28 agost. 1948.

[15] BACHELARD, Gaston. *O Ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

[16] *Folhagens*, óleo s/tela, 100 x 82 cm, Coleção Jean Boghici.

[17] Ver: FONSECA, Edson Nery. "Os murais de Cícero Dias", *Região*, Recife, dezembro 1948.

[18] No momento de sua conclusão, em agosto de 1948, a série de pinturas murais construídas na Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco, em Recife, contava nove painéis distribuídos entre o primeiro e nono andar do referido edifício; desses, restam somente cinco painéis. Numa pesquisa de campo, que fizemos em Recife, foi possível ter acesso a esses painéis e fotografá-los. Contudo, aqui, nos limitaremos a relatar o acontecimento pictórico nele mesmo.

[19] O pintor e o crítico já se conheciam de encontros no mundo da arte parisiense e Cícero Dias "acompanhara passo a passo a curadoria da exposição inaugural" do MAM de São Paulo.

[20] "Recife centro de atração intelectual". *Folha da Manhã*, Recife, 17 agost. 1948.

[21] KANDINSKY. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture em particulier*. Paris: Denöel, 1989.

[22] STAEL, Nicolas de. *Catalogue d'exposition Nicolas Satäel*. Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght, 1991.

[23] *Cícero Dias: peintures, 1950/1965.* Galerie Denise René, Paris, dez. 1987.

[24] "Encontro com Cícero Dias", in: *Finanças & Tributação, Suplemento Cultural*, n.12, Recife, 1988.

Poéticas Visuais no Triângulo Mineiro: ensaios e percepções

Soraia Cristina Cardoso Lelis e demais pesquisadores do NUPEA/UFU

Mestre em Artes Visuais - UNICAMP
Universidade Federal de Uberlândia

Nossa pesquisa trata de uma produção realizada pelo Núcleo de Pesquisa em Ensino de Arte – NUPEA da Universidade Federal de Uberlândia – UFU e marca um caminho idealizado e percorrido por seus integrantes no exercício 2006/2007, contemplando estudos acerca da Arte Contemporânea realizada em Uberlândia-MG e região.

Fundado em 2000, o NUPEA caracteriza-se como espaço de aprofundamento teórico de construção de conhecimento através da pesquisa. Composto por professores do Departamento de Artes Plásticas da UFU e professores(as) da Área de Artes da Escola de Educação Básica da UFU e da Rede Municipal de Uberlândia, este núcleo apresenta-se como fórum de formação continuada em Artes Visuais, visando intensificar possibilidades de conexão entre os saberes constituídos nas práticas docentes dos contextos locais e a produção teórica contemporânea em Arte. Atualmente, vinte pesquisadores integram o NUPEA, visando também à organização de Encontros anuais sobre Ensino de Arte, bem como a criação de material didático-pedagógico para socialização da pesquisa em Arte nas diversas redes de ensino existentes.

Assim, Poéticas Visuais no Triângulo Mineiro: ensaios e percepções, segundo lançamento em CD-ROOM produzido pelo NUPEA, relaciona-se à pesquisa e à divulgação de obras de artistas contemporâneos que vivem e trabalham no Triângulo Mineiro. Tal projeto se concretiza com incursões por este universo plástico e apresenta-se como resultado de estudos objetivando a formação continuada de professores de Arte, permitindo-lhes o acesso à Arte Contemporânea pelo viés da trajetória de artistas locais.

Os ensaios críticos produzidos contemplam a apreciação/leitura/análise de imagens, tendo como ponto de partida uma obra de determinado artista. São eles: A poiésis de Aninha Duarte: a cruz como redenção e expressão, por Marileusa Reducino e Soraia Lelis; Poéticas de lugares e corpos na obra de Cíntia Guimarães, por Márcia Sousa; Imagens para inventar: Hélio de Lima e seus desenhos que fazem sonhar, por Cíntia Guimarães e Márcia Souza; Alexandre França: memórias, segredos e sonoridades dentro e fora de uma caixa, por Eliane Tinoco e Teresa Cristina Silveira; Diálogo com duplos: os vestígios de Afonso Lanna, por Hélio Lima e Valéria Carrilho; A poética de uma artista: a alquimia da têmpera na obra Terra do Sol I, por Léa Zumpano e Maria Rosalina Miguel; O legado criativo da incisão, por Dayane Justino; Os coretos uberlandenses de Hélvio de Lima, por Maricele Vannucci e Olaia Cruvinel; Transmutações do si – auto-retratos de Cláudia França, por Aninha Duarte; Kássia Oliveira: um turbilhão no rio, por Gleice Fonseca (in memoriam) e Valéria Carrilho; Memórias e Sentimentos: um olhar sobre a obra de Maria José Carvalho, por Manuel Alves; e Janelas. Novos olhares, por Marilane Melo.

Esta iniciativa do NUPEA, respaldada pelo seu regimento, dá visibilidade às suas diferentes ações e proposições que, para além de suas atividades efetivas, compromete-se à produção, organização e divulgação de material de pesquisa e apoio aos profissionais das áreas de Artes e Educação. Ressalta-se também aqui, a relevância de outras produções disponibilizadas no site oficial deste núcleo[1].

Espera-se, contudo, que a divulgação desta proposta, contribua, de fato, para o enriquecimento e a consolidação da pes-

quisa em Artes Visuais, principalmente no que tange a História da Arte e à contemporaneidade, ampliando-se o debate e as reflexões nesse campo, para além do espaço da sala de aula.

História da Arte; Arte Contemporânea; Pesquisa em Poéticas Visuais.

Our research is about a work conducted by the Art Teaching Research Center (NUPEA) of the Federal University at Uberlândia. It stresses a way that was idealized and covered by its components in 2006/2007, and approaches studies on the Contemporary Art of Uberlândia-MG and its surroundings as well.

Founded in 2000 NUPEA is characterized as a space for theoretical deepening of knowledge construction through research. Composed by teachers of the Fine Arts Department of UFU and Uberlândia city schools, the center is a forum of continuing studies in Visual Arts, aiming at intensifying possibilities of connections between knowledge constituted in teaching practices of the local context and Art contemporary theoretical production. Currently twenty researchers participate in NUPEA, aiming at the organization of Annual Meetings on Art Teaching, as well as the development of didactic-pedagogic material for socialization of the Art research in the several existing teaching networks.

This way, Visual Poetry in Triângulo Mineiro: essays and perceptions, in its second release in CD-ROOM produced by NUPEA, is related to the research and publication of works of contemporary artists living and working in Triângulo Mineiro. This project is carried out with incursions through the universe of the Fine Arts and is presented as a result of studies already conducted, focusing Art teachers' continuing studies, allowing them to have access to the Contemporary Art by means of the trajectory of local artists.

The critical essays produced are about appreciation/reading/image analysis, having as starting point a work of a given artist. They are: A poiésis de Aninha Duarte: A cruz como redenção e expressão, by Marileusa Reducino and Soraia Lelis; Poéticas de lugares e corpos na obra de Cíntia Guimarães, by Márcia Sousa; Images to be created: Hélio de Lima e seus desenhos que fazem sonhar, by Cíntia Guimarães and Márcia Souza; Alexandre França: memórias, segredos e sonoridades dentro e fora de uma caixa, by Eliane Tinoco and Teresa Cristina Silveira; Dialogue with doubles: Os vestígios de Afonso Lanna, by Hélio Lima and Valéria Carrilho; Poetry of na artist: a alquimia da têmpera na obra Terra do Sol I, by Léa Zumpano and Maria Rosalina Miguel; O legado criativo da incisão, by Dayane Justino; Os coretos uberlandenses de Hélvio de Lima, by Maricele Vannucci and Olaia Cruvinel; TRANSMUTAÇÕES DO SI – auto-retratos de Cláudia França, by Aninha Duarte; Kássia Oliveira: um turbilhão no rio, by Gleice Fonseca (in memoriam) and Valéria Carrilho; Memórias e Sentimentos: um olhar sobre a obra de Maria José Carvalho, by Manuel Alves; and Janelas. Novos olhares, by Marilane Melo.

This NUPEA's initiative is supported by its rules and gives visibility to its different actions and propositions that, besides its effective activities, is committed to the production, organization and releasing of research and supporting material for the Art and Education professionals.

We hope that the publication of this proposal can contribute to the enrichment and efficiency of the research on Visual Art, mainly on what regards Art History and contemporality, having the debate enlarged and the reflections on this field broadened beyond the classroom.

Art history; contemporary art; poetry research.

O Núcleo de Pesquisas em Ensino de Arte — NUPEA[2], criado em 2000, é um espaço de aprofundamento teórico e de iniciação à pesquisa, proporcionando formação continuada para professores de Artes Visuais, no sentido de intensificar as possibilidades de conexão entre os saberes constituídos nas práticas docentes dos contextos locais com a produção teórica contemporânea em Arte e Ensino de Arte.

O NUPEA é composto por professores(as) efetivos(as) e substitutos(as) do Departamento de Artes Plásticas da UFU/DEART, professoras da área de Artes da Escola de Educação Básica da UFU/ESEBA e professores(as) de Artes da Rede Municipal de Uberlândia, membros do grupo de estudos do Centro Municipal de Estudos e Projetos Educacionais Julieta Diniz – CEMEPE.

Atualmente possui dezenove participantes (cinco doutorandos, nove mestres, um mestrando, quatro especialistas) que se reúnem quinzenalmente, objetivando, além da prática da pesquisa, a organização de eventos científicos no Ensino de Artes[3], bem como a criação de material didático composto de textos e ensaios sobre Arte, visando à publicação e à socialização de imagens de obras de Arte e, concomitantemente, lançando proposições de estudo nas redes de ensino de Uberlândia e região.

Em novembro de 2003, a partir de um convênio firmado entre a UFU e o Instituto Arte na Escola, o NUPEA passou a fazer parte do Pólo UFU da Rede Arte na Escola como um de seus grupos de estudos, ampliando o suporte para o desenvolvimento da formação continuada dos(as) professores(as) e/ou pesquisadores(as) em Artes.

Dentre as ações/atividades e eventos proporcionados pelo NUPEA, destacamos seminários, cursos de atualização, extensão e aperfeiçoamento destinados tanto aos seus membros pesquisadores como a estudantes e profissionais da área de Artes Visuais, principalmente no tocante à formação continuada, além de publicações e pesquisas.

Alguns desdobramentos destas iniciativas, como a Roda de Leituras[4] e as pesquisas individuais e coletivas, passaram a permear o cotidiano dos pesquisadores do NUPEA, culminando no lançamento do seu 1º CD-ROM: “NUPEA 2000–2006”, com uma abordagem sobre o Núcleo de Pesquisa em Ensino de Arte, do Departamento de Artes Visuais – DEART da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais – FAFCS, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, contendo uma apresentação de seu histórico, objetivos, linhas de pesquisa e atividades desenvolvidas. O referido material contempla também a publicação de uma coletânea de ensaios críticos, desencadeadores de exercícios de análise de imagem (análises formais, iconográficas e iconológicas) de algumas obras de Arte, contendo possibilidades e provocações para o seu uso no Ensino de Artes, ao longo de doze ensaios.

Nesta mesma perspectiva, o NUPEA investiu em outras pesquisas, elegendo obras de



II CDROM NUPEA - UFU 2007.



II CDROM NUPEA - UFU 2007.

artistas plásticos no contexto do Triângulo Mineiro, o que culminou na publicação que aqui se apresenta: “Poéticas Visuais no Triângulo Mineiro: ensaios e percepções”. Este trabalho marca um caminho idealizado no Núcleo de Pesquisa em Ensino de Arte em 2006 e percorrido por seus membros a partir de então, confluindo em novas pesquisas e na divulgação da poética visual de artistas em atividade, que vivem e trabalham em Uberlândia-MG. Este projeto se concretizou como um primeiro bloco de publicação de ensaios críticos em CDROM, que posteriormente terá uma segunda versão impressa, constando também de material didático-pedagógico a ser explorado pelos professores de Artes nas salas de aula.

Os textos contidos neste CDROM contemplam a apreciação/leitura de imagens a partir da obra de doze artistas, escolhidos pelos próprios pesquisadores do núcleo, o que lhes confere, em cada autoria, a liberdade de expressão e os recortes que julgaram necessários à produção do texto. Assim, são apresentados ensaios acerca de fotografias, pinturas, aquarelas, instalações, objetos, cerâmicas e técnicas mistas, advindos da poética de consagrados artistas plásticos da região do Triângulo Mineiro, com informações sobre a sua formação artística, além de trechos da sua história pessoal, desvelando-se aqui, uma descrição sucinta de cada ensaio.

Em *A poiésis de Aninha Duarte: a cruz como redenção e expressão,* as pesquisadoras Marileusa de Oliveira Reducino e Soraia Cristina Cardoso Lelis abordam o processo de criação da artista inserido no contexto da legitimação, da estrutura, da composição e da imagem. Para as autoras a artista traz a cor, como possibilidades da subversão ou da justificação de suas imagens. Assim, grande parte do processo criativo da artista tem relação direta com seu interesse pela semiótica e com a pesquisa que desenvolve em torno da temática da simbologia, fundando-se na análise das múltiplas variações e interpretação de signos e símbolos, sejam eles, antropológicos, filosóficos, místicos, científicos, religiosos ou imaginativos.

No ensaio *Poéticas de lugares e corpos na obra de Cíntia Guimarães*, Márcia Maria de Sousa apresenta algumas possibilidades de interpretação da obra de Cíntia Guimarães, destacando conexões entre sua leitura pessoal de uma obra em fotografia dessa artista, com outras obras, temáticas, conceitos e ações que norteiam o percurso de criação plástica, enfatizando, entre eles, a recorrência do corpo nos seus diversos desdobramentos. Para a autora, o processo criativo de Cíntia Guimarães trata o corpo resignificado pela dimensão da pele, aproximando o corpo do espectador a um convite para construir uma outra percepção visual e imagética a partir do movimento corporal.

Em *Alexandre França: memórias, segredos e sonoridades dentro e fora de uma caixa*, as autoras Eliane de Fátima Vieira Tinoco e Teresa Cristina M. Silveira (Teca) partem de uma caixa-objeto do artista denominada por elas de casa/caixa/objeto/pintura, na qual

Alexandre França organiza objetos pessoais e do seu cotidiano de maneira a serem valorizados em uma composição que cataloga, define, agrupa por semelhanças e mantém diálogos entre formas e cores. Nesse ínterim, as autoras estabelecem relações entre a poética vivenciada em outras obras de Alexandre França e a influência das obras de artistas consagrados como Luiz Áquila, Robert Rauschenberg, Arman e Luis Hermano.

No texto *Imagens para inventar: Hélio de Lima e seus desenhos que fazem sonhar,* Cíntia Guimarães Santos Sousa e Márcia Maria de Sousa abordam o universo relacional do artista e sua poética que transita pelos caminhos das narrativas imaginárias, das fábulas e do lúdico na obra de arte, sendo este último um dos aspectos mais recorrentes em sua produção plástica. Mostram o lúdico se apresentando como possibilidade de brincar com as imagens e objetos criados pelo artista, desvelando obras nas quais a escolha dos materiais para suporte e o modo de trabalhar com a forma, as cores e a plasticidade das matérias, remetem ao universo da brincadeira como ação que materializa o aspecto lúdico.

Léa Carneiro de Zumpano França e Maria Rosalina Souza Pereira Miguel no ensaio *A poética de uma artista: a alquimia da têmpera na obra Terra do Sol I* sobre Darli de Oliveira, apresentam um recorte temporal na produção plástica desta artista, analisando a luz da semiótica greimasiana, uma pintura de grandes dimensões, elaborada com têmpera, pigmentos e terras naturais sobre lona, por meio da qual Darli de Oliveira explora a construção da forma, do espaço, da cor e da matéria, numa poética singular que comporta movimentos corporais, envolvendo dramaticidade e grandeza de gestos ordenados e reflexivos.

Em *Diálogo com duplos: os vestígios de Afonso Lanna*, os pesquisadores Hélio de Lima e Valéria Carrilho da Costa apresentam o "duplo" como uma questão fundamental das reflexões de Afonso Lana sobre sua obra pictórica na qual dialogam ele, a obra e o receptor em meio a colagens de objetos, presenças matéricas e resíduos da natureza, depositados e organizados no plano espesso de placas pintadas e marcadas por gestos gráficos.

Dayane Justino apresenta em seu texto *O legado criativo da incisão* uma reflexão que tem como ponto de partida a produção visual da artista Beatriz Rauscher, buscando por meio da análise de algumas de suas obras, evocar as relações que no seu processo de criação se constituem literalmente pela *idéia de corte* e os seus desdobramentos, pontuando uma discussão intrínseca entre as etapas do processo criativo das obras, os possíveis presságios formais enunciados pela palavra *incisão* e os seus significados, por remeterem à noção de corte, separação, talho e estilhaço. Assim, somos convidados a adentrar no contexto das Artes gráficas de onde, como ponto inicial para a sua pesquisa em poéticas visuais, a artista elege o universo da gravura e, dentre os seus processos mais específicos, a xilogravura.

Contudo, as vozes/falas de Maricele Vilela Miguel Vannucci e Olaia Cruvinel, em *Caminhando com Hélvio Lima: formas e cores no Coreto de Uberlândia*, anunciam as pinceladas do artista que vão, aos poucos, sendo reconhecidas por diferentes apreciadores de arte traduzindo o mundo interior do universo plástico do artista, revelando sua arte ao mundo, ao retratar figuras humanas, cenas cotidianas, paisagens do lugar onde vive, o casario em torno de si, o cerrado com seus pequizeiros e jatobás, juritis e tamanduás. Nesse percurso artístico, foram selecionadas/apreciadas cinco obras onde Hélio Lima contempla a aquarela e o desenho, bem como, técnicas mistas elaboradas sobre tela e/ou papel.

Em *TRANSMUTAÇÕES DO SI – auto-retratos de Cláudia França*, Ana Helena Delfino Duarte sinaliza a respeito de alguns recortes sobre os trabalhos desta artista, colocando em evidência as composições, das aproximações tecidas por meio de análises iconográficas e iconológicas. A autora observa que Claúdia França possui um cuidado primoroso na elaboração composicional de seus trabalhos onde cada ação nos remete a um exercício muitas vezes re-feito, elaborado, certificado, até ser de fato escolhido aquele como o último, que ela nos apresenta e nos permite ver. Ao observar os desenhos, Ana Helena registra a intensidade desta artista na ação de desenhar, visível na sua coragem de traçar embates com as hachuras, que vão formando uma trama, saturando o branco do papel rumo ao negro, dando a ilusão de um pesado volume. Em outros momentos, esses negros se diluem num movimento controlado, passando por escalas de cinzas, até chegar ao branco do papel. Assim, brancos e pretos orquestram o plano do desenho e disseminam o espaço, numa ocupação concentrada e distribuída de claros e escuros.

Já Gleice Mônica Nery da Fonseca (in memorian) e Valéria Carrilho da Costa, em *Kássia Oliveira: um turbilhão no rio,* apresentam a poética e a vida da artista, ressaltando como ela consegue suscitar no expectador desse tempo atual, questões da arte contemporânea, dialogando e discutindo seus recursos quando destrói a crença nos conceitos de arte estabelecidos culturalmente, pois nela a figura do artista passa a falar e a escrever cada vez mais sobre si e sobre o que faz. Segundo as pesquisadoras, Kássia Oliveira promove uma obra linear e auto-reformuladora, principalmente no que tange a sua busca pessoal pela origem humana que, em alguns momentos, é a afirmação íntima de sua identidade de mulher/mestiça. Sua proposta é relacionar arte/artista/indivíduo/origem e quem sabe nos suprir de um "não-sei-bem-o-quê" de estesia no enfrentamento com seu trabalho. Seu conteúdo análogo masculino/feminino, falo/vagina se apresenta como idéia e a terra/argila como matéria.

Contudo, no texto *Memórias e Sentimentos: um olhar sobre a obra de Maria José Carvalho,* escrito por Manuel Alves da Rocha Neto, o autor refere-se ao percurso poético de Maria José de Carvalho, no qual aborda questões formais e conceituais que embasam o trabalho plástico da artista. Um recorte temporal, mostrando as obras expostas na cidade de Uberlândia, salientando que tal recorte não abarca toda a sua produção. Destaca

a linha como elemento formal do desenho, das placas da cerâmica como suporte e na individualidade de cada ação, encontramos toda uma carga expressiva e na singularidade do gesto, todo o sentimento da artista. Através da sua gestualidade, uma carga emocional se presentifica, constituindo então um grafismo que exprime seus sentimentos e passam a compor o elemento central da criação artística, sendo o desenho uma característica marcante, tanto na composição da grade que se forma pela disposição das placas de cerâmica, quanto no grafismo.

Finalmente, em *Janelas. Novos olhares* sobre João Virmondes, ensaio apresentado por Marilane Costa Leles Melo, traz um exercício de compreensão da proposta artística de João Virmondes e, particularmente, decifra um pouco do processo criativo desse artista ao aproximar-se da sua poética. Desta forma, percebe que o produção plástica de João Virmondes considera o diálogo entre as ações de desconstruir e transformar elementos visuais e matéricos como recursos para a elaboração e a construção de suas obras. Particularmente, apresenta uma obra na linguagem contemporânea da instalação, na qual fotografias de janelas na paisagem se desdobram num jogo de relações entre o objeto janela/espelho e o espaço expositivo.

Torna-se importante destacar que os artistas apresentados nos ensaios supramencionados, permitiram um diálogo com suas produções plástico-visuais e seus percursos poéticos, facilitando a pesquisa realizada pelos membros do NUPEA e disponibilizando os recursos necessários para a construção dos textos, inclusive cedendo graciosamente os direitos de uso de suas obras.

O NUPEA já se encaminha para novas incursões pelo universo plástico-visual contemporâneo, na pesquisa de outros nomes que compõem o cenário artístico-cultural de nossa região, visando a um segundo bloco de ensaios e a novas publicações. Com esse intuito, o núcleo possibilita a socialização das pesquisas realizadas por seus membros, objetivando a formação dos professores de Artes, permitindo-lhes o acesso à imagem de obras de vários artistas e ao conhecimento de seu percurso poético e sua formação.

Esta iniciativa, respaldada pelo seu regimento, permite dar visibilidade às diferentes ações e proposições do NUPEA que, para além de suas atividades efetivas, compromete-se à produção, organização e divulgação de material de pesquisa e apoio aos profissionais das áreas de Artes e Educação. Neste sentido, a grande aspiração dos pesquisadores do Núcleo de Pesquisa em Ensino de Artes da UFU, no que tange à extensão e pesquisa, é contribuir para o enriquecimento e a consolidação do Ensino de Artes Visuais em todas as redes de ensino, ampliando-se o debate e as discussões acerca dessa área do conhecimento.

Conforme apresentamos, o NUPEA constitui-se como espaço de pesquisa e reflexões sobre a Arte e seu ensino, produzindo material para o enriquecimento da práxis docente

e possibilitando a ampliação do repertório teórico-conceitual do professor. Acreditamos, enfim, que as ações deste Núcleo de Pesquisa possibilitam a construção do conhecimento em Arte, com reflexos positivos na formação inicial e continuada do professor de Arte, oferecendo subsídios importantes para o seu trabalho dentro da sala de aula.

---

[1] Disponível em: <http://www.nupea.fafcs.ufu.br>.

[2] NUPEA - Núcleo de Pesquisa Ensino de Arte - Departamento de Artes Plásticas, Av. João Naves de Ávila, 2160 - Campus Santa Mônica - Bloco 1I, Uberlândia/MG, CEP: 38400-902 -Telefone/Fax: (34) 3239-4129 – Website: www.nupea.fafics.ufu.br

[3] Destacando-se o Encontro de Ações e Reflexões no Ensino de Arte e o Festival de Arte do DEART/UFU, que acontecem anualmente.

[4] Estudos sobre Semiótica com eleição de alguns autores como PIERCE, GREIMAS e SANTAELLA, dentre outros, para leitura, reflexão e análise do assunto, desdobrando-se na apresentação de seminários de pesquisa.

Poty Lazzarotto: O signo e o emblema

A formação da identidade histórico cultural paranaense (1940 – 1960)

José Augusto Alves Netto

Doutorando em História Cultural pelo PPGH/UFSC, Mestre em História pela UEM – Universidade Estadual de Maringá – Pr., e docente no curso de História da FAFIPA - Faculdade Estadual de Educação, Ciências e Letras de Paranavaí – Pr.

O objeto de estudo deste trabalho reside na análise histórico-artística da produção de Poty Lazzarotto. Na sua trajetória de vida, o artista passou por diferentes expressões e fases: gravador, desenhista, ilustrador e muralista. Estudou em 1947, por meio de bolsa de estudos, na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Teve uma educação artística formal e valiosa, podendo conviver e estudar com os nomes mais expressivos da arte brasileira do período. Além disso, viajou e desenhou o Brasil, sua gente e seus costumes, sem perder de foco o olhar regionalista. A experiência da viagem ao exterior reforçou seu olhar memorialista. Sua obra guarda em si uma qualidade artística e cultural regional significativa, servindo, em diferentes momentos, de modelo para a elite política local, curitibana, divulgar o Paraná dentro e fora do Estado.

Representação; História da Arte; História do Paraná.

This paper shows the historical-artistic analysis of Poty Lazzarotto's production. In his life, the artist had different expressions and phases: tape recorder, designer, illustrator and muralist He studied in 1947, with scholarship, in the National School of Fine Art in Rio de Janeiro. He had a formal and valuable artistic education, could live and study together with the most expressive names of the Brazilian art of the period. Besides, he traveled and drew the Brazil, its people and their habits, without losing the focus of regionalist look. The experience of the exterior trip reinforced his memorialist look. His work keep itself a significant artistic and cultural quality regional, serving, in different moments, of model for the local political elite, of Curitiba city, to publish Paraná inside and out of the State.

Representation; Art History; Paraná History.

Nossa perspectiva de abordagem histórico-metodológica parte do princípio da possibilidade real e concreta de se utilizar imagens, sejam elas pictóricas, iconográficas, fotográficas, tal qual se utiliza um texto considerado histórico. Ou seja, assim como os textos escritos, as imagens trazem em si um potencial de positividade interpretativa histórica bastante pertinente. Esse potencial não deve ser posto de lado por um ranço oriundo de um modismo acadêmico motivado pela ascensão do materialismo histórico mais vulgar à ordem das coisas. O problema de cunho metodológico apresentado nos remete a toda uma complexidade explicativa, que vai desde a produção da imagem, passando pelo olhar de quem a produziu, buscando chegar até o contexto histórico em que foi produzida[1]. Reside aí, um dos desafios do historiador contemporâneo.

Livro “Curitiba”, ilustrações e gravuras de Poty Lazzarotto 1995.



Nossa proposta inicial de pesquisa, está na análise e interpretação da produção artistística de Poty Lazzarotto[2]. Neste momento, nosso objetivo principal é a apresentação e discussão de alguns problemas de cunho teórico-metodológico. A partir de nossas investigações tentaremos discutir alguns destas questões. Nesse intuito nos munimos de fontes várias, além das imagens produzidas por Lazzarotto.. Para podermos alcançar nosso objetivo existem problemas metodológicos ímpares, que em nada facilitam nossa empreitada. É aí que se situa a proposta de discussão e reflexão deste trabalho, para, posteriormente, buscar resolver os problemas advindos da construção de metodologias que nos permitam alcançar tal intento.

O fazer metodológico terá como base teórica as análises e reflexões críticas desenvolvidas por historiadores, bem como as proposições conceituais implementadas por filósofos e teóricos da arte. Muito do que é retratado por Poty Lazzarotto reflete a sua visão de mundo, de cultura, de sociedade. Essa situação não o impediu de utilizar os mais variados elementos para compor sua obra: murais, desenhos, xilogravuras, gravuras e ilustrações. Reside aí, nessa cacofonia plástica, nessa mistura aparentemente sem critério, a riqueza de seu trabalho.
No conjunto da obra em foco, uma das questões que nos chama a atenção, dentre as várias encontradas, é justamente a da sensibilidade estética expressa em seus trabalhos. Para nós historiadores esse mote é extremamente interessante, pois podemos utilizar

dessa percepção para basear nossas análises na busca de uma compreensão do passado. Assim, por meio da observação dessas formas de representação pictórica, nos deparamos com um *corpus* documental significativo para uma análise histórica pertinente.

As gravuras, ilustrações, composições e murais, juntamente com o acervo epistolar produzem uma mistura informativa muito rica, transformando-se em veículo de identificação de uma escrita estética de si com a sua própria história de vida, e de seu aporte ao passado revisitado. Não é nossa pretensão efetuar uma leitura de suas obras de modo puramente formal, pois entendemos que essa forma de interpretação reduziria em muito a riqueza contida na sua produção, contudo não podemos prescindir da busca de um rigoroso aporte analítico. Por isso buscamos o aprofundamento teórico, ação que consideramos imprescindível, tendo sempre em vista a variada gama de interpretações passíveis de serem efetuadas. Buscamos com esse trânsito entre os diferentes métodos de interpretação, alcançar uma dada percepção estética, com relação ao discurso pictórico contido em suas obras.

A poética na obra de Poty Lazzarotto é percebida nos temas por ele retratados: a cidade, e em particular Curitiba, os tipos humanos, que por ali transitavam e conviviam, e, posteriormente, o gradual alargamento de seus horizontes. Nesses temas identificamos uma gama de códigos intrínsecos à obra; esses mesmos códigos vão tomando a forma de relato pessoal, com um alto teor psicológico. Dos registros efetuados, nos restam a forma como foram compostos e expostos. Nesse ponto introduz-se o papel da análise histórica como fio condutor explicativo, pois através dela é possível identificar o desenvolvimento da obra de Poty Lazzaroto em sua pluralidade de formas e heterogeneidade de significâncias.

Segundo Stephen Bann[3], esse movimento explicativo multifacetado e complexo faz parte da pluralidade das “Invenções da História”, termo por ele criado para designar o trabalho explicativo dos historiadores quando de suas análises oriundas de fontes e fragmentos não textuais, em sua forma convencional, apontando para a pluralidade de objetos e linguagens sobre os quais o historiador profissional contemporâneo se debruça.

Tomando esse viés analítico, entendemos que, assim como a representação escrita serviu muito bem à análise explicativa histórica, também a representação pictográfica contém importantes elementos explicativos. Buscando se livrar da formalidade dos limites interpretativos, a experiência estilística é deveras importante, pois foge a regras previamente estabelecidas, e por isso mesmo limitadoras. Considerando-se as fontes históricas como produto da ação humana, entendendo que em seu interior estão contidos uma gama variada de elementos sígnicos explicativos, principalmente os de cunho histórico, pretendemos desenvolver a metodologia analítica capaz de dar condições para o estudo por nós proposto.



Cangaceiro.
Desenho nanquim s/ papel.
40 x 50 cm, 1950.

Nosso intuito maior é o de analisar uma produção artística, pictural, como um discurso, e assim, submetê-lo a uma análise de cunho histórico que procura se desligar da convencionalmente efetuada pela "História da Arte", que julgamos importante, porém não suficiente. Entendemos que a categoria do estético assume uma importância significativa no pensamento moderno, porque quando falamos de arte, também abordamos outras questões que se encontram no processo de formação da sociedade contemporânea. A constituição de um olhar estético moderno é, assim, inseparável da construção das formas ideológicas da sociedade moderna e de todo um novo contorno da subjetividade apropriado à percepção da organização social.[4]

Jacques Le Goff[5], em seu trabalho intitulado "História e Memória", apresenta uma série de elementos explicativos para poder demonstrar a importância que a memória tem para a sociedade humana. Conforme o autor, *o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios.*[6] Entendemos, então, que a memória se reveste de um componente fundamental quando acionada às imagens e signos contidos na obra de arte, tal qual um texto, porém ultrapassando os limites das palavras expressas. Isso quer dizer que a palavra tem sua importância manifesta, porém existem outros componentes, igualmente representativos e com significância histórica, que nos dão condições de analisar aquilo que a obra de arte apresenta.



Ilustração do livro Canudos , s.d. Coleção Biblioteca Guita e José Mindlin (São Paulo, SP) Reprodução Fotográfica Ricardo Irineu de Souza/Itaú Cultural

> Notemos, sem insistir mas sem esquecer a importância do fenômeno, que a atividade mnésica fora da escrita é uma atividade constante não só nas sociedades em escrita, como nas que a possuem. Goody lembrou-o recentemente com pertinência; Na maior parte das culturas sem escrita, e em numerosos setores da nossa, a acumulação de elementos na memória faz parte da vida cotidiana.[7]

Grosso modo, o senso comum tende a classificar, indistintamente, o processo histórico como um mero apanhado de datas, nomes e fatos, encadeados serialmente, e apresentados de forma a destacar a participação dos representantes das camadas dominantes da sociedade, comumente chamados de heróis. Com os avanços conceituais que a pesquisa histórica sofreu ao longo do século XX, passando de uma visão conservadora, linear, finalista, para a percepção e busca de compreensão da complexidade social, muitas formas de abordagem forma desenvolvidas.

E. P. Thompson, na obra Formação da Classe Operária Inglesa[8], apresenta o conceito de experiência. O autor propôs-se a desconstruir o conceito de "classe" das categorias engessadas, oriundas do estruturalismo marxista. O conceito de experiência é um conceito chave para a execução desta empreitada. Essa idéia contém em seu interior concepções de influência externa e sentimento subjetivo, bem como o componente psicológico. Com essa proposição, Thompson conseguiu estabelecer uma mediação entre a estrutura social e a consciência social. Assim, experiência significava o ser social, no qual as realidades da vida social, no tocante aos domínios afetivos da família e da religião, juntamente com as dimensões simbólicas da expressão, se fariam presentes na

investigação histórica. Para ele, as pessoas não apenas vivenciariam suas experiências como idéias, mas também as vivenciariam como sentimento. A esta afirmação valoriza-se a dimensão psicológica da experiência. Segundo o autor, o sentimento é passado culturalmente como um aspecto relativo às obrigações familiares e de parentesco. Com essa proposição consegue se desvencilhar da forte presença do estruturalismo, até então presente nos estudos históricos.

Já para Stuart Hall[9], a contemporaneidade atravessa uma crise de identidade, em que o problema posto é de como se deu o declínio das velhas identidades que estabilizavam o mundo social para as novas identidades fragmentadas do indivíduo moderno. Nesse processo, as identidades estão sendo descentradas, deslocadas e fragmentadas. Ressaltando o cunho provisório dessas afirmações, tal qual tudo o que se liga à pós-modernidade, afirma

> Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero. Sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que , no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma "crise de identidade"para o indivíduo.[10]

Dessa problematização surge uma primeira implicação, que é a de que as mudanças nas identidades pessoais dos sujeitos integrados decorrem de um deslocamento ou descentração do sujeito, culminando numa crise de identidade. Segundo Hall, a constatação desse processo de mudança sugere uma transformação radical e abrangente que nos permite inquirir se não é a própria modernidade que enfrenta um processo de mudança. Indica, inclusive, a fragmentação do sujeito em termos de sua identidade cultural.

Hobsbawn e Ranger[11], ao longo de suas exposições, apresentam algumas proposições que diferenciam os termos "Tradição" e "Costume". De maneira geral, o significado do termo "Tradição" se refere à transmissão oral de lendas, fatos ou acontecimentos que perpassam as gerações, e em seu interior guardam valores espirituais ou cívicos. Seu sentido também é atribuído ao conjunto de testemunhos, conservados ou desaparecidos, que se materializaram em um texto ou narrativa desenvolvido ao longo do tempo. A característica primordial da "Tradição" é a sua invariabilidade temporal. Ao passado se imporiam determinadas características imutáveis e, assim, as práticas sociais teriam a

necessidade de serem fixas, formais. Nesse aspecto, a sua força residiria na repetição de tais práticas.

"Costume" seria o uso ou prática passível de ser observada, e que guarda em seu interior uma dada particularidade. Ao termo "Costume", diferentemente do termo "Tradição", atribui-se um significado de maior maleabilidade, no qual admitiria inovações e que, com o passar do tempo, modificar-se-ia conforme a sociedade vai se modificando. As proposições apresentadas por Hobsbawn e seus colaboradores constituem-se em importante referencial para o historiador poder pensar quais são as estratégias que as diferentes sociedades empregam na elaboração de sua história. Assim, a invenção de determinada tradição é um sintoma importante, e o historiador dedicado ao estudo desse fenômeno, pode em grande medida detectar quais problemas contemporâneos têm sua explicação na elucidação desta origem. Não se trata de deixar-se levar pela busca do fantasma do "Mito de Origem", mas sim determinar em qual período histórico, determinada prática, ritual ou símbolo foi incorporada e "naturalizada".

Já Michel Vovelle[12] apresenta outro viés da perspectiva da análise histórica. A questão exposta é a da retomada da utilização das imagens (artísticas, pictóricas) pelos historiadores contemporâneos. Segundo ele, durante muito tempo, as imagens foram vistas como objetos menores no âmbito da pesquisa histórica, a produção e valorização de uma cultura letrada relegaram as imagens a um plano inferior. Normalmente, ao texto escrito é dada uma maior atenção, como se fosse um objeto que não seria passível de manipulação (ou se fosse manipulado, essa ação seria possível de detecção). Por causa disso, teria o seu valor conceitual mais bem situado. Faz-se necessário ao historiador buscar treinar o seu olhar para melhor compreender e explicar a imagem histórica como mais um objeto potencial de investigação e análise pormenorizada e rigorosa.

A crítica da imagem utilizada na História da Arte tradicional era conservadora e voltada a satisfazer os anseios de uma elite política, ideologizada e superior economicamente. Vovelle propõe o desenvolvimento de um referencial próprio, que atente à pluralidade das culturas do mundo contemporâneo e que objetive uma análise não depreciativa. Para ele, a análise histórica da imagem passa pela constatação da emergência de novas abordagens, novos problemas e novos objetos. No mundo contemporâneo, essa ação perpassa a percepção da história como um movimento multidimensional, não unilateral. A característica fundamental por ele apresentada é a do entendimento do desenvolvimento da história como conflito social. As imagens consideradas como novos objetos obrigam o desenvolvimento de uma nova abordagem metodológica.

Para Vovelle é importante a seriação de seu *corpus* documental, o que permite apreender das fontes imagéticas suas características homogêneas e heterogêneas. Com essa ação é possível perceber o ritmo empregado nas mudanças de nuances que um mesmo objeto adquiriu ao longo do tempo, sugerindo dois caminhos ao historiador:

constituir um *corpus* documental imagético e depois efetuar uma análise objetivando detectar os limites e continuidades deste *corpus*, ou, então, partir de uma problemática anteriormente estabelecida, buscando a diversidade de olhares sobre esse conjunto documental, o que permitiria um entrecruzar de análises e a exploração dos diferentes componentes que o constituem.

Face a todas essas afirmações, para nós, fica claro a importância das obras produzidas por Poty. Com isso, buscamos melhor situá-lo no contexto artístico brasileiro, quiçá latino-americano. Vislumbramos em sua produção uma quebra de barreiras (regionais, geográficas, culturais) não no sentido de ter sido "influente", e feito escola nas artes plásticas. Para nós, Poty extrapolou as amarras da arte paranaense circunscrita na exaltação ao paranismo[13]. É nessa mescla de imbricações culturais-étnicas-políticas que está inserida a produção artística de Poty Lazzarotto, e pela da leitura e análise de suas obras identificamos a maior parte dos elementos discutidos.

---

[1] Nesse sentido, não podemos deixar de considerar os relevantes progressos interpretativos das obras de arte efetuados por historiadores da arte, seja em suas dimensões estéticas, filosóficas, psicológicas, e etc., como por exemplo PANOFSKY, E., GOMBRICH, E. H. dentre outros.

[2] Poty Lazzarotto, nasceu em Curitiba a 29 de março de 1924 e faleceu em 07 de maio de 1998 na mesma cidade. Terminando o curso secundário, foi agraciado com bolsa de estudos na Escola Nacional de Belas Artes, onde se formou em 1945. Foi aluno de Carlos Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios, ocasião em que recebeu do governo francês bolsa para se aperfeiçoar em Paris (1946/47). Obteve medalha de ouro e Prêmio de Viagem ao País na secção de Artes Gráficas do Salão Nacional de Arte Moderna.

[3] BANN, Stephen. **As invenções da história.** São Paulo: Ed. da Unesp, 1994.

[4] EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993: 8.

[5] LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 2ª ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1992.

[6] Idem LE GOFF 1996:24.

[7] Idem, Ibidem, Le GOFF, 1996:427.

[8] THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

[9] HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

[10] HALL, 2006:09.

[11] HOBSBAWN, E. e RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

[12] VOVELLE, MICHEL. **Imagens e imaginário na História**. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

[13] Como exemplo dos artistas plásticos reconhecidamente paranistas, temos Zaco Paraná, João Turim, e o próprio Romário Martins, que criou os símbolos cívicos do Estado.

Desvio para o branco: Hélio Oiticica em Nova York

Maria Angélica Melendi

EBA, UFMG, CNPq, CBHA.

Este texto postula um processo de mudança na concepção das obras de Hélio Oiticica a partir do acirramento da ditadura e de sua viagem a Nova York. Nos Estados Unidos, o artista se afastaria da cultura popular carioca e se voltaria para um diálogo cada vez mais intenso com a cultura *underground* local e com os irmãos de Campos, que o conduziria a uma retomada do corpo a partir de novos paradigmas.

Hélio Oiticica; corpo; cultura popular.

Ce texte postule un procès de changement dans la conception des oeuvres de Hélio Oiticica après la dictature et de son voyage a New York. Aux Etats- Unis, l'artiste lui-même éloignerait de la culture populaire de Rio de Janeiro et reviendrait pour un dialogue de plus en plus intense avec la culture underground locale et aussi avec les frères de Campos. Cela lui conduirait à une reprise du corps à partir des nouveaux paradigmes.

Hélio Oiticica; corps; culture populaire.

> *... as palavras e a escolha dos termos e a construção (como num poema) é que dão a dimensão ao relato...*
>
> *Hélio Oiticica.*

Seja marginal, seja héroi...

> *B44 Bólide Caixa 21 (caixa-poema 3) (1965-1967): poema-romance q incorpora uma foto de jornal ampliada de um marginal q se matou num riacho ao ser alcançado pela polícia: a foto está colocada no fundo da caixa, poema-palavras numa tela q cobre a foto e é puxada, caixa fechada com terra em plástico transparente q é retirada como destampando o mausoléu-poema* [1].

Em dezembro de 1977, Daisy Peccinini recebe uma carta de Hélio Oiticica, enviada desde Nova York. Nela, Hélio descreve a caixa bólide *Homenagem a Cara de Cavalo,* que participará, junto de outros bólides, de uma exposição que ela está organizando. A caixa tinha sido exposta, pela primeira vez, na mostra *Whitechapel Experiments*, em 1969 na galeria do mesmo nome, em Londres.

Homenagem a Cara de Cavalo, tem a estrutura de uma cruz. Nos seus quatro braços, abrem-se também os braços do corpo morto de Manoel Moreira, o Cara de Cavalo. Sobre o centro da cruz, na base da caixa, uma almofada de plástico transparente deixa ver seu estofo de terra vermelha. Nela, as palavras: *Aqui está e aqui ficará. Contemplai o seu silencio heróico*[2].

Um véu vermelho veda a visão. Sacralizado como um novo Cristo — sacrificado sobre um chão de terra batida—, jaz Cara de Cavalo, talvez o último bandido romântico dos morros cariocas.

Cara de Cavalo era o vulgo de Manoel Moreira, que morou até os 16 anos na antiga favela do Esqueleto. Pequeno contraventor no início, depois teria realizado alguns furtos, vendido drogas e sido cafetão na zona do meretrício. Despertou a ira da polícia em 1964, quando matou o famoso detetive Le Cocq. Caçado durante quatro meses, foi assassinado com mais de cem tiros, na estrada para Búzios. Tinha apenas 23 anos.

No catálogo da exposição Whitechapel Experiments, Hélio Oiticica conta que *o marginal era* [seu] *amigo, uma pessoa como tantas; mas que para a sociedade tinha-se tornado o* inimigo público nº. 1.

> *Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. [...] Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão*[3].

O mito do bandido romântico que repartia seu botim com os pobres ou que roubava um caminhão de leite ou de gás e distribuía para os moradores da favela, já não existe. Na década de 60, porém, estava vivo no imaginário de parte dos brasileiros, de músicos, artistas, poetas e escritores da época. Waly Salomão sinaliza textos que Clarice Lispector e Elizabeth Bishop dedicam a personagens da crônica policial.

Em *The Burglar of Babylon*, Bishop faz um relato épico sobre a perseguição e morte de Micuçú[4]. Na cercania da morte, o foragido — como num traveling—, vê as longas e brancas praias, as pessoas com toalhas e guarda-sóis. Detêm-se, as contempla, mas lembra que os soldados o perseguem e continua fugindo. Longe, dentro da sua cabeça, escuta prantos de crianças. Os cães vira-latas latem interminavelmente à hora de sua morte.

Clarice, por sua vez, escreve uma crônica lacerante sobre a morte do bandido Mineirinho, onde clama por uma justiça que lembrasse que *um homem que mata muito é porque teve muito medo*[5]. No seu texto, Mineirinho é o avesso de todos nós, os que não matamos; os que podemos dormir tranqüilos depois de sua morte.

> *Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me fez ouvir o primeiro tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto, desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo, chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — por que eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro*[6].

O mesmo deslocamento da alteridade produz-se na bandeira de Hélio, onde sob o fundo vermelho, destaca-se a foto em alto contraste de Cara de Cavalo sobre o lema: *seja marginal/ seja herói*.

O mandato de Oiticica, como o lamento de Clarice, como o poema épico — seco-descritivo, diria Salomão —, de Elizabeth Bishop estariam a denunciar um amor latente pela justiça que ultrapassaria credos ou ideologias e que, na época, só poderia explodir no campo das artes.

O mausoléu-poema de HO, monumento portátil, obra singular dentro da produção do artista marca um momento de intensa emoção e intensa revolta. Se nas capas e nas caixas sua perspectiva era social, o *B44 Bólide Caixa 21* reflete um importante momento ético, decisivo (para ele), pois reflete uma revolta individual[7].

Ao atravessar as fronteiras entre ética e estética, Hélio, ciente do perigoso da passagem, aposta na força da sublevação dos marginais e entende — como Lispector —, que, para eles, em oposição aos falsos valores sociais, o crime é uma busca desesperada da felicidade[8].

***

CULTURA ERUDITA, CULTURA POPULAR, ESTÉTICA DAS FAVELAS

Em 1964, a convite dos seus amigos, Jackson Ribeiro e Amílcar de Castro[9], Hélio Oiticica pinta as alegorias do desfile de carnaval da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira.

Assim começa a relação do artista com a favela, que se dá de uma forma individual, a partir de sua amizade com alguns moradores. Suas passagens pelas vielas e becos, não foram sem conflitos e, varias vezes, os moradores foram violentos com ele. A pesar disso, a marginalidade e o perigo que rondavam o morro atraiam com força o artista.

> *Foi um aprendizado gozoso e doloroso. Cannalibidinidar. Uma reivindicação feroz de singularidade lúcida, tensa extremada contra a regra geral média e morna. Cair de boca no mundo. Encantamento e vertigem. Marginalibidocannabianismo[10].*

Com os amigos do morro — na favela ou na avenida—, Hélio aprende a sambar e samba para experimentar o experimentável do mundo, porque tal vez tenha aprendido com o avô anarquista que a ação política revolucionária, como o trabalho do artista, se apropria de qualquer ferramenta ou meio de expressão [11].

Waly Salomão o tacha de romântico-radical, extremado, mas nunca completo. Tenso como a corda de um violino, sem ceder a sentimentalismos, na tentativa improvável de ultrapassar as barreiras entre sujeito e objeto, entre os estereótipos da cultura da classe media e a vida nua. A radicalidade desse impulso romântico o levará a confrontar os limites da boa educação, do bom senso, da sexualidade, da vida.

Em 1963, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, com sede no Rio, publica o Anteprojeto do Manifesto do CPC, redigido por Carlos Estevam Martins. Nesse documento, condenava-se a *arte pela arte* por ser elitista e inoperante em relação ao projeto revolucionário. Os artistas e intelectuais do CPC escolhiam outro caminho: o da arte popular revolucionária*: Em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular*[12].

Se sempre foi problemático no Brasil determinar o que seria ou não cultura (e arte) popular, pois as ideologias definiram o que era e, principalmente, o que não era cultura tradicional; para Oiticica esse problema parece nunca ter existido. O artista adentrou-se na cultura popular não porque estivesse tentando conscientemente construir uma ponte entre arte erudita e cultura popular, mas porque esta o atraia como individuo e como artista[13].

Tropicália, instalada em 1967 no MAM do Rio de Janeiro, é um conjunto de recintos — uma espécie de cenário tropical de madeira e lona com plantas, araras, terra, pedregulho, textos rabiscados em suportes precários —, que o espectador vai percorrendo como num labirinto para chegar a um cubículo final, escuro, no qual um televisor está sempre ligado.

> *... um cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas [...] parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da Tropicália, estar dobrando pelas "quebradas" do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas; outra vivência: a de "estar pisando a terra" outra vez*[14].

Desde os anos 60 é comum reproduzir, lado a lado a fotografia de *Tropicália* e a do morro da Mangueira[15]. A recriação da favela no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — magnífica obra da arquitetura modernista brasileira — parece desvelar uma cidade real que cresce e se multiplica organicamente entre os espaços planejados da cidade ideal.

***

Desvio para o branco

Em 1970, Hélio Oiticica ganha uma Bolsa Guggenheim[16] e parte para Nova York, onde permanece até 1978.

Na foto de Bob Wolfenson, Hélio — já de regresso ao Rio de Janeiro — está sentado no banheiro. Veste uma camiseta e uma sunga escuras. Entre suas mãos segura um fragmento de asfalto removido que, curiosamente, tem a forma da Ilha de Manhattan. A luz alta e lateral faz com que somente uma metade do rosto do Hélio esteja iluminada. Waly Salomão comenta:

> *Oiticica pouco difere do homem da era paleolítica exibindo o resultado de sua caça — o troféu de um pedaço de asfalto da Avenida Presidente Vargas semelhando o formato da ilha-miolo de Nova York na apropriação mágico-poética intitulada MANHATTAN BRUTALISTA. Um fetiche primal*[17]*.*

De volta para *Rijanviera* (alusão ao nome de Rio de Janeiro, que encontrou no Finnegan's Wake), o artista carrega para o Brasil uma memória de Nova York que faz proliferar na sua mitologia. É uma Manhattam sombria, marginal — os arredores da Bowery, povoados de fracassados, de alcoólatras que dormem em imundos hotéis populares e comem grátis no *Men's Shelter*. Nesse avesso de Manhattam o artista vislumbra uma Babilônia, donde constrói seus ninhos e seu labirinto.

> [...] *construí seis Ninhos para viver, Também um troço que tem dois níveis, e por onde se entra, para o de baixo, por cima; Mário ficou louco, pois quando queria falar ao telefone tinha que subir na tal plataforma; embaixo dela fica como um subterrâneo ou um porãozinho, tem um lugar que tem que se rastejar para chegar; está tudo no começo, mas quero criar um lugar tão complicado complexo que seja um mundo sem móveis e essa coisa chata de apartamento, etc.*[18]

Da mesma maneira que sua linguagem — com o Joyce do *Finnegan's*, o Haroldo das *Galáxias* — se contorce e se subleva, contaminando-se de línguas diferentes e palavras inventadas, o espaço de morar se transforma no espaço novo do homem novo na nova cidade.

Decidido a não olhar pelo espelho retrovisor[19], porém, joga-se nos braços da metrópole e, da mão de Sousândrade, atravessa o *Inferno de Wall Street*. Guiado pelo poeta que começa, em 1972, a rodar *Agripina é Roma-Manhattan*, filme inconcluso cujo roteiro propõe, apenas, utilizar como locação, os lugares citados em *O Guessa Errante*.

Oiticica tinha lido *Re/visão de Sousândrade* publicado por Augusto e Haroldo de Campos em 1964**.** Da mão dos irmãos concretistas, o poeta visionário, cuja obra jazia até então na total obscuridade, o conduz pela noite abjeta de Manhattan. No poema *Barnbilônia,* Hélio diz*:*

> *rimbaud-hendrix: lola montes, lola by the kinks lola lalalalola-blonde afro*

square gi: man man garra hoje são 3: multisexo, o mundo não é redondo é manhattan-penis

.....cry the cry noche
terrible ciudad malassombrândrade.[20]

Esse mundo manhattan-penis o invadirá e o levará, através de um desregramento dos sentidos, até um desejo de pureza encarnado no pó branco das Cosmococas e no branco no branco dos parangoplays. O artista descobre os efeitos da cocaína, a *Prima,* à que atribui uma potencia de transgressão. No apartamento da Segunda Avenida — Babylonest—, Hélio retira-se nas cápsulas dos ninhos para voar nas suas assas. São desse momento as *Bloco-experiências in Cosmococas*, nas quais Oiticica (com Neville de Almeida) fotografa em filme de slides as linhas de cocaína que desenha sobre as imagens de Marilyn Monroe, Jimmy Hendrix, Yoko Ono, e outras que aparecem em capas de livros, de jornais ou de discos. Os diapositivos farão parte de instalações; espaços de imersão que reunirá sob o nome comum de *Quase-Cinema*. Em movimentos paralisados, os slides, se sucedem, ao som da música, nas paredes, no chão, no teto de salas povoadas de balões, redes, piscinas ou colchões.

A imaterialidade espectral das imagens projetadas, o disparo surdo do carrossel do projetor sobrepondo-se à música, à seqüência temporal e à simultaneidade das imagens que provém de fontes localizadas em diversos locais, a situação imersiva do espectador, que pode tanto se deitar numa rede ou num colchão quanto deambular pelo espaço sentindo na pele o deslizar da imagem-luz; tudo questiona o dispositivo cinema e, ao fazê-lo retornar ao seu passado imediato de imagem fixa, o projeta para um possível futuro. Através das *Cosmococas* encenar-se-iam cerimônias do êxtase[21], que proporcionariam a alteração dos sentidos, através do mergulho total num espaço-tempo sonoro, fluído e instável.

Também nessa época, começa a desenvolver o conceito de play que permeia os parangolés-play ou / parangoplays, que questionam a performance como representação ou apresentação[22]. Os parangolés feitos em Nova York seriam *unidades exploráveis sem previsão pensada / também abertas sem preocupação com 'significações corporais'*[23].

É necessário destacar que, enquanto os parangolés cariocas foram sempre fotografados em movimento, nos parangoplays as fotos são posadas, com o sujeito estático ante o céu ou a paisagem urbana. Há também uma diferencia notável nessas peças no uso da cor, que vai se desviando para o azul celeste, o cinza claro e toda a gama do branco.

Haroldo de Campos associa o *Parangolé P 30 capa 23 "m´way ke"*(*my way, my wake?*), dedicado a ele, com a Composição Suprematista: Branco sobre Branco, 1918, de Malevitch. As fotos que conservamos mostram a obra sobre o corpo estático de Luis Fernando

Guimarães, em tomadas de cima ou de perfil. A estrutura geométrica da peça é evidente através da semi-rigidez das camadas de tecido leitoso translúcido.

Num dos seus *Notebooks* (cadernos), Hélio projeta também vários paragolés de cabeça. Em *Somethin´fa´the head* 1 propõe uma espécie de atadura feita em malha branca transparente, sobre um rosto também maquiado de branco. A pessoa, com uma peruca de cabelo azul, estaria nua ou usando uma malha transparente. Do lado do desenho escreve:

> *Campos-Malevitch*
> *são previsores do vazio no conceito da nudez: pronosticadores: anjos de*
> *BRANCO SOBRE BRANCO*
> *época*
> *NOS!*
> *BRANCO SOBRE BRANCO*
> *abolição dos juízos morais*
> *inibições do corpo: nu? o que significava antes?*[24]

Branco sobre branco que também predominaria no penetrável *Invenção da cor: Magic Square 1,* descrito como:

> *[...]blocos uns sobre os outros. Por cima, estão colocados os painéis. São onze painéis de cinco por cinco metros, brancos dos dois lados, muito leves e finos. Um deles é fixo e os outros tem duas variações alguns estão pendurados e outros sobre pequenas rodas apoiadas no chão.* [25]

A luz deslizaria sobre a obra e sobre os painéis finos, o mecanismo das rodinhas ressoaria ao deslocarem os outros quadrados brancos. Mergulhados no branco dos quadrados brancos, estaríamos todos submetidos ao vazio de uma luminosidade que nos cega. *Anjos de BRANCO SOBRE BRANCO...*

Oiticica retorna a problemática do corpo e o re-descobre num lugar onde talvez ninguém tenha pensado procura-lo: na poesia supostamente fria e cerebral dos poetas de *Noigandres,* disse Gonzalo Aguilar e continua:

> *Se nos anos 1960 sua arte havia encontrado esse saber no corpo popular heróico ou dançante, nos anos 1970 orienta-se em direção a esse novo sublime do corpo velado e nu que vê realizado no sensível da página em branco*[26].

O autor destaca que o traço branco que alinhava os irmãos de Campos com Oiticica dissemina-se através do branco sobre branco de Malevitch. Num caderno começado em New York, em 28 de maio de 1974, sob a denominação *Para Bloco-Seção branco*

no branco do livro *Newyorkaises,* o artista faz uma homenagem à pintura de Malevitch, que considera *a premonição do novo*: um passo em direção ao porvir. Para Oiticica, o branco no branco não é ápice, mas mergulho no desconhecido, condição primeira do experimental, presságio da descoberta do corpo. Hélio se inclui na constelação Mallarmé / Mondrian / Malevitch / Artaud /Haroldo de Campos: *Eu-Haroldo / HAROLDO – NÔ* [27]. A aproximação ao branco no branco se tornaria uma etapa essencial do processo de criação entendida como um intervalo de descorporização, uma espécie de mergulho ou de vôo sem sangue, sem suor: sem corpo?

vertigoginosamente!
plantas de raro cultivo
de luz rara
PLANTAS- SOL
PREMONIÇÃO DO <u>NOVO</u>
[...]
SEM SANGUE
Q DANÇA
POETICOACROBATISMO
acima do chão
[...]
SOL NÃO SANGUE NÃO SUOR[28]

O branco no branco indicaria a impossibilidade de permanência do espectador como tal: um não-espectador, que aparece, talvez, num lance de dados. *Mallarmé é santo baixado*, Malevitch, o profeta do novo; Artaud, arauto do extravio, dança sem sangue, pairando acima do chão. A transcendência branco-branca é a única atitude possível para abandonar o racionalismo e alcançar a liberdade através da abolição dos juízos morais: uma liberdade propiciada pelo puro gozo dos livres corpos nus.

Ao corpo exânime, dessangrado de Cara de Cavalo, ao corpo dançante e gingado nos parangolés se opõe agora um outro corpo. Um corpo branco purificado pelo êxtase, pálido e impassível, o corpo sem sangue e sem suor de um deus.

---

1 Projeto HO. Em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm 20/09/2008.
2 Salomão, Waly. *Hélio Oiticica. Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 43.
3 Salomão, 2003. p. 45.
4 Em http://www.geocities.com/tokyo/temple/4735/micucu.html 16/09/2008.
5 Lispector, Clarice. Em www.favelatemmemoria.com.br 06/09/2008.
6 Idem.
7 Oiticica *apud* Salomão, 2003. p. 45.
8 Salomão, 2003. p. 45

[9] Salomão, 2003. p. 51.
[10] Salomão, 2003. p. 54.
[11] Cf. Salomão, 2003. p. 52.
[12] Martins, *apud* Hollanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*; CPC, vanguarda e desbunde:1960 /1970. São Paulo: Brasiliense, 1981. p.131.
[13] Asbury, Michael. O Hélio não Tinha Ginga em Braga, Paula (org) *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica.* São Paulo: Perspectiva, 2008. p..40.
[14] Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 107.
[15] Cf. Catálogo *Hélio Oiticica*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992 e Catálogo Documenta X. Kassel: 1997.
[16] Entre os beneficiados por essas bolsas podemos citar Amílcar de Castro, Rubens Gerchman, Avatar Moraes, Hélio Oiticica, Haroldo de Campos, entre outros.
[17] Salomão, 2003. p. 32.
[18] Clark, Lygia & Oiticica, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 200.
[19] Cf. Salomão, 2003. p. 26.
[20] http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm/ 28/09/2008
[21] Cf. Aguilar, Gonzalo. Hélio Oiticica: la invención del espacio*. Em:* http://www.bazaramericano.com 28/09/2008
[22] Oiticica, 1992. p.167.
[23] Idem.
[24] Projeto HO. Em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm 20/09/2008.
[25] Oiticica *apud* Pape, Lygia. **Fala Hélio** em *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, 1978. p.192.
[26] Aguilar, 2008. p. 249
[27] Projeto HO. Em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm 18/09/2008.
[28] *Idem.*

Rasgando-se a topologia pelo estranhamento familiar (a partir de *Babel*, de Cildo Meireles)

Renata Reinhoefer França

Mestre em Artes pela UERJ

O trabalho *Babel* do artista Cildo Meireles encarna a topologia do eterno retorno ao mesmo, mas parece possibilitar que não retornemos sempre ao mesmo ponto inicial ao fornecer uma descontinuidade fundamental à experiência: o ruído.

Babel; ruído; artes visuais.

The work Babel from the artist Cildo Meireles incarnates a topology of eternal return, but seems to allow its recurrent process to be stopped through the intervention of a specific discontinuity: the noise.

Babel; noise; visual arts.

O texto a seguir é decorrente do encontro com a obra *Babel*, de Cildo Meireles, que esteve em exposição em São Paulo, na Estação Pinacoteca, nos meses de outubro e novembro de 2006.

* * *

Desde a saída do elevador[1] somos chamados pelo canto de Sereia de *Babel.* A luz fraca faz aguçar a audição. De início, em meio à penumbra, tudo que ouvimos é um rumor. Paradoxalmente, algo familiar determina nossa inclusão naquele mundo ensimesmado. A sensação que temos com o ambiente, cujos salpicos de luz trazem a noite de nossos quartos urbanos, é de intimidade. Somos atraídos para dentro da sala.

É um estranhamento inquietante o que nos capta para o canto da noite de *Babel*[2]*.* Ali todos os sons soam de outra maneira. Sua noite engole as arestas. Um abraço azulado encortina excessos permitindo ver melhor sob a pálida luz que um sobre o outro joga. Seduzidos, por curiosidade ou convocação, cautelosamente nos aproximamos de um corpo transmissor (quase) sólido, suposto inteiro. Distinguimos uma torre (quase) cilíndrica composta por todo o tipo de aparelhos de rádio, todos ligados.

O ruído contínuo e a escuridão pingada de luz nos são estranhamente familiares. Há um acolhimento que é, a princípio, relaxante, já que os rádios ligados encastelados não produzem o bombardeio de imagens e sons ao qual estamos habituados. Sibilam como estações emissoras fora do ar. O anoitecimento inverte a sensação solar de sermos vistos mais do que vermos. Percebemos um híbrido de estar só e estar acompanhado.

Os sinais de que os rádios estão ligados somados à escuridão da sala convocam o interlúdio entre vigília e sono.



Babel,
Cildo Meireles – São Paulo, Estação Pinacoteca, outubro-novembro de 2006.

Trazem reminiscências do mundo que fala e pisca, de um mundo que *tanto* fala e *tanto* pisca que nos ocupa plenamente. Sua cena é o entreato, iminência de descontinuidade entre o despertar e o adormecer. Mas todos os mínimos vãos de silêncio estão ocupados, é em vão que vasculhamos à sua procura.

Rádios irradiam sons da superfície a uma distância radial de seu ponto central. Não há acesso ao interior. Não importa, é indiferente ter ou não acesso ao interior. Não há nada lá *dentro*: as vozes e sons emitidos não saem do interior da torre, mas de sua superfície, da superfície externa de seu perímetro. Empilham-se transmissores de um mesmo sistema, cuja diversidade de aparência não chega a roubá-los a identidade comum – todos falam, nenhum escuta.

A pele daquele corpo-torre está tomada por uma casca verborrágica e surda, cujos mundos-rádio convivem mas não conversam. O plano dobrado, fechado sobre si mesmo não respira, seus poros estão fechados. O adensamento anuncia o ocaso. Toda matéria entorno parece ter sido atraída e agregada àquele corpo denso - todas as falas, todas as frases. A torre toma apocalípticas feições. Anuncia, como um buraco negro, engolir tudo o que se aproximar demasiado. Revela sua face sombria de abismo - nela, nada resta vivo: suas vísceras expõem uma árvore de vozes mortas. Está tudo morto, ninguém nos vê ou ouve, não há troca de respirações entre nós. Foi-se o interlúdio, não haverá mais dia. *Babel* dá a ver os motores da máquina de Morel[3].

Em *Babel* a torre dos consumíveis e de informação cresce exponencialmente, enquanto os limites de nosso corpo tentam num impulso já falido de início acompanhar a espiral. Não pensamos o quanto podemos consumir, na relevância desse ato, não há o tempo da pausa para fazê-lo. Estamos sempre devendo, sempre aquém, sempre correndo atrás de algo que ainda não temos e que substitui o que temos, cuja posse é fundamental, não sabemos ao certo explicar por que motivo. Não é apenas necessário ser e ter, é preciso continuar sendo, continuar tendo, sob o risco de descarte iminente – vivemos no gerúndio. O objetivo não é acumular para ter *coisas*, mas garantir a manutenção sempre devedora e ameaçada da existência, que é devolvida por um fazer parte temporário num grupo cuja obsolescência de acesso é cada vez mais rápida. É a tirania de sua ordem.

A tagarelice surda é monólogo e o que resta dela é o entorpecimento da surdez e da cegueira. A solidão contemporânea precisa-se verborrágica, sonora e piscante - dispersiva. Seu silêncio impossível revela nossa impossibilidade de viver o silêncio, condição de possibilidade à instalação de qualquer outro ritmo. Vivemos como temível o constrangimento da pausa. Banalizados, o silêncio e o vazio são tomados pelo excesso incessante do mundo do consumo em massa. A banalização destrói a arte, que não pode prescindir de um tempo, de um foco. Não é uma droga que atua diretamente no corpo independente de qualquer coisa, precisa configurar-se, encontrar um caminho para que aconteça em nós, conosco. Precisa de respeito e adesão ao seu tempo intrínseco que, por desconhe-

cido *a priori*, demanda algo como o silêncio. Mas o espetáculo de luzes, imagens, sons e vozes diárias encarregam-se de manter a ordem da banalidade em vigor. Seus excessos barulhentos interrompem quaisquer exercícios (inconscientes ou conscientes) de convergência sensorial – as musas não podem dançar no ritmo predeterminado, exterior ao acontecimento. Tudo isso afrouxa ainda mais o ligamento dos sentidos, cuja confluência torna-se cada vez mais difícil por desuso.

Nesse processo alienante, paramos de pensar e sentir sem o saber, não porque queiramos, simplesmente deixamos de ser atraídos. Decorre a aderência à plenitude reconfortante e aborrecida, distanciada e irrelevante. Sem escuta a nenhum estranhamento, certos de nossa própria verdade consciente, nos alienamos. Neste mundo tudo torna ao mesmo, num eterno e contínuo andar em círculos. É um movimento apaziguante que se dá em velocidade contínua, sem aceleração nem desaceleração, sem surpresa: é aquilo que anda por inércia. Os dias escoam deslizam no mesmo movimento constante em que escoam meses e anos que fluem e acabam e começam passivos enquanto deslocam-se num mesmo movimento constante em que nada muda no mundo que desliza sem mudanças apenas passam os dias. Mas se chegamos a esse ponto, como quebrar a topologia do andar em uma fita de *Moëbius*? Sem possibilidade de descontinuidade, ficamos presos entre o torpor e o adormecimento, quase sinônimos, sem jamais despertar. A morte indolor talvez se dê assim, na simples banalização, quando seca o sangue quente das veias e ressecam-se paixões, tornam-se risíveis. Uma segunda-pele rija fortifica-se. Impenetráveis, nossos poros fecham-se à troca, à vertigem e ao abismo implícito às experiências dos afetos – não há angústia ou paixão. Tudo torna-se distanciado: não nos reconhecemos em, nem tampouco estranhamos nada, já que o estranhamento é uma descontinuidade que pressupõe familiaridade encarnada, que pressupõe pulso, estar vivo – humana e inexplicavelmente vivo. Às presenças mortas falta a convocação, falta o desejo que faz mover. O quanto pode a arte frente a isso?

A coluna gigante de *Babel* faz aparecer a coluna infinita de Brancusi em que uma forma única e típica, um elemento estrutural, se repete até perder-se de vista em céu aberto. A coluna infinita de Brancusi é livre e funda seu próprio espaço, independente de arquitetura. Na desordem ordenada de *Babel* há um elemento que se repete aos céus, o rádio. É elemento de uma categoria que se define pela função que exerce e é assim que facilmente os agrupamos, *isso* nos salta aos olhos. Bordejamos cinturões de rádios presos ao perímetro de uma suposta coluna cilíndrica interna sustentadora, que não se vê. Ouvir a qualquer um dá no mesmo: o avanço tecnológico não muda intrinsecamente as relações que temos com cada um. Todos os rádios estão ligados e bem sintonizados em suas programações próprias. Os rádios seguem divulgando individualmente suas verdades, repetindo-se como transmissores de uma fonte remota que também não ouve retorno.

A ordem destes elementos é a tirania do monólogo, da língua única. Gadamer[4] diz que nós todos necessitamos exclusivamente de nossa razão para entender a linguagem única

e universal da ciência. No entanto, ela nos é quase ininteligível, calcada em símbolos que não se pode falar, não se liga a nós como uma língua materna. Nela, não há sombras nem mistérios. Se o mundo existe como horizonte humano, entender-se no mundo é buscar entender-se com o outro. A pluralidade torna-se problemática apenas se o critério de sucesso da comunicação for a igualdade, o esgotamento de diferenças. Mas será possível salvar-nos de nós mesmos, de nossa vocação para a dominação[5]? A torre de *Babel*, lida contemporaneamente, repete, de forma invertida, o problema da unidade e da pluralidade. A *Babel* de Cildo Meireles aponta para a tirania da igualdade que nos cerca.

Babel apresenta um híbrido de elemento e fragmento, é uma forma ambígua. Na ordem dos elementos-rádio o céu é o teto da galeria, esse é seu limite. Empilhados, formam a coluna estrutural da sala de exposição, tornam-se alicerce da arquitetura da instituição que o contém. O curto-circuito do motor da ilusão de ordem total dá a ver o inevitável cemitério de vozes sem retorno que produz. Somos porém convocados a dar-lhe uma ordem corpórea, de coluna de sustentação do sistema. A escala da *Babel* de Cildo Meireles é opressoramente humana - tem proporções 2:1 em relação a nós. Os elementos-rádio são suas vísceras, mas tornam-se fragmentos do corpo do gigante apenas porque paradoxalmente em sua ordem repetitiva produzem um terceiro som: o ruído. O ruído não é aleatório nem casual, ao contrário, é uma forma estável que se repete, previsível pela entropia esperada. A ordem pelo ruído é, aqui, criadora de uma forma rítmica estável.

Percebemos, no entanto, que algo está fora da ordem, algo parece estranho. Uma vertigem desponta e instala-se um mal-estar. De *onde vem* o ruído? Que objeto o emana? Súbito, nos damos conta que ele não está *lá fora*, no objeto-torre. Também não está em nossa consciência, ou não teríamos sido surpreendidos. Os sons límpidos de cada rádio tornam-se ruído apenas ali, naquele ato de experimentar. O ruído não *está* em nenhum lugar, apenas *faz-se* em nossos ouvidos. Não é como observadores externos que o percebemos. Instala-se uma descontinuidade na continuidade entranhada, convicções ficam sob bruma. Após alguns momentos de suspensão, apesar da vaidade de nossas certezas, nos vemos como tolos. Claro, *sabemos* que na física isso é de facílima compreensão, não é novidade. Mas a tomada de consciência *ali, em ato,* denuncia uma estupidez perceptiva que pensávamos não portar.

Somos forçados a ver a coluna como unidade porque há um ruído único e, no entanto, a estranheza dessa operação é que ele não emana dela mesma, mas faz-se em nossos ouvidos quando naquela relação entre dois. É então no ruído – considerado pela tecnologia de alta-fidelidade sonora como sujeira - que a obra funda seu espaço de troca, autônomo. O ruído é a desordem da ordem pretendida da tecnologia, mas é ele a ordem daquela experiência humana, encarnada. Contém um ritmo próprio que tudo permeia, simultaneamente acolhedor e sujo, mas pulsante, vivo, real e reconhecível. Não é possível jogar nossa humanidade debaixo do tapete nem no mais árido dos sistemas: ela insiste em apresentar-se. Não há mundo lá fora - somos nós que não vemos nossa imbricação diária inevitável nele mesmo.

A alta-fidelidade sonora surge no pensamento como uma sinistra ameaça, como uma manipulação, espúria e humilhante. É o ruído que nos faz convocá-la com urgência, intencionalmente, em busca de explicações. Dá-se uma estranha formação, suspeitamos de sua fidelidade ao *real* da experiência. *Sabemos*, no entanto, que a tentativa máxima da tecnologia de reprodução sonora é produzir a sensação de ouvir *como se* estivesse ao vivo. Sabemos ser um ilusionismo, não é segredo. Toda a evolução pela estereofonia visa isso: reproduzir o *real* da experiência. Sabemos também que seu sucesso depende da minimização dos ruídos e distorções, mas o hábito de ouvir o som das caixas acústicas como se fosse ao vivo parece ter-nos convencido sua tradutibilidade plena, parece nos ter convencido de que é possível viver sem ruído. "O hábito corrói a nossa alma"[6]. A surpresa de não mais diferenciarmos o *som ao vivo* da *ilusão de som ao vivo* é o que incomoda e dilacera nossas certezas.

Enfileiram-se pensamentos acerca de outros ilusionismos correlatos, – a sensação espacial da sala dada pelo som, de intimidade acústica – o quanto podemos confiar nessas sensações empíricas, se dependem da manipulação de efeitos diversos, como a distância entre fonte e ouvinte e das fontes entre si? *Babel* nos rememora que a sensibilidade de nossos ouvidos que acreditávamos tão plenamente isenta e espontânea não tem absolutamente nada de isenta: é formada, cultivada e determinada pela estrutura dos códigos vigentes de inteligibilidade que carregamos sem perceber. Como fica então nosso julgamento de valor se o ouvido empírico nos trai? O que precisamos elaborar para avaliar o *gostar* ou *não gostar* quando se trata de arte?

Por outro lado, que parece ser o mesmo de cabeça para baixo, saber que temos ali um amontoado de rádios transmissores de informação não produz em nossas consciências o ruído. É apenas na relação corpórea entre dois que aquilo surge, como uma sujeira não esperada. É então uma reação de nossos ouvidos humanos. Entretanto, é a operação da obra de arte que dá a ver tudo isso, no curto-circuito. É a estranheza de ver acontecer o que não se espera que determina que aquilo esteja acontecendo, que nos permite pensá-lo. É o pulsar da obra em seu paradoxo que nos faz mover em busca de significação. Não é negando-se o fenômeno sensível que livramo-nos de suas armadilhas, ao contrário.

Em 30 de Outubro de 1938 Orson Welles apresenta a "Guerra dos Mundos"[7] - trata-se de uma adaptação para uma hora de rádio, do livro de H. G. Wells. Na adaptação para o rádio, Welles apressa o ritmo da trama que no livro se desenrola por vários dias. Tudo acontece em pouco mais de uma hora, o tempo do programa. O radioteatro começa com sua abertura habitual, interrompido pelo anúncio da apresentação de um suplemento musical, bem ao estilo da época e pela prestação de serviço, o boletim meteorológico. Interrupções esporádicas anunciam uma invasão de extraterrestres, em cadência cada vez mais ameaçadora. A transmissão jornalística amplia-se até cancelar o suplemento musical que, por sua vez, cancela o radioteatro. Welles usa as características do radio-

jornalismo da época às quais os ouvintes estão habituados e nas quais acreditam plenamente: reportagens externas com testemunhas, opiniões de especialistas e autoridades, ambientação sonora requerida pela linguagem específica do rádio, voz emocionalmente envolvida dos repórteres e comentaristas. A América entra em pânico, pessoas saem às ruas para fugir ou confrontar os alienígenas. Para os ouvintes é um fato real indo ao ar em edição extraordinária, interrompendo outro programa.

A tecnologia do rádio e seus recursos são tão familiares ao ouvinte, que se esquecem da origem das coisas em função do que vivem como o *real*. É mais provável uma invasão alienígena que o rádio não transmita uma verdade. Welles, ao devolver-lhes a presença do rádio como *meio*, cria uma experiência vertiginosa nos ouvintes.

Babel instaura seu espaço de troca dentro do sistema, agarra-se a sua sujeira inevitável para devolvê-la a nós. Lúcida, a obra instala-se no som mais familiar de todos, o de nossa tribo sem escuta. Ainda que ouvidos estejam sempre abertos, é possível nada ouvir. *Babel* nos devolve o excesso de vozes, de informação, de sons, revela sua ordem única, o chiado contínuo. Rádio fora de sintonia, sujeira sonora - é preciso ser apresentado ao estranho, encará-lo, mas seríamos ainda capazes em nossa ocupação dispersiva cotidiana? *Babel* adere a seu jogo para turbilhonar-se com ele ao absurdo pois só assim, na vertigem da ordem e não num comentário externo à obra acerca de sua intenção que sua operação pode tornar-se evidente para nós numa ordem mais vital. Só assim pode rasgar espaço.

Ou não.

> *Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)*
> *E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.*[8]

A torre ali presente, agregada de seu título *Babel*, *representa a Torre de Babel* bíblica que os homens constroem até os céus provocando a ira divina. E os rádios *representam* os povos condenados a falar idiomas distintos, sem jamais entenderem-se novamente. Parece óbvio. Chegamos ao fim, plenos e certos, damos as costas e vamos embora a tocar a vida que faz diferença adiante.

> *O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).*
> *Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.*
> *(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)*
> *Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.*
> *Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo*
> *Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.* [9]

[1] A exposição acontece no terceiro piso da Estação Pinacoteca em São Paulo.
[2] *Babel*, de Cildo Meireles – São Paulo, Estação Pinacoteca, outubro-novembro de 2006.
[3] CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel.* São Paulo: CosacNaify, 2006.
[4] GADAMER, Hans-Georg e KOSELLECK, Reinhardt. La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo.In:_____. *Historia y hermenêutica*. Barcelona: Ed. Paidós,1997.p.109-125.
[5] GADAMER, Hans-Georg e KOSELLECK, Reinhardt. *Historia y hermenêutica*. Barcelona: Ed. Paidós,1997.p.110.
[6] HÖLDERLIN, Friedrich. O Adeus. In:_____. *Poemas*. São Paulo: Cia das Letras,1991.p.123.
[7] Naquela mesma estação, naquele mesmo horário Welles transmitia regularmente um programa popular de dramatizações, 'direto do Mercury Theater'. A introdução avisa que Welles apresentará uma dramatização de 'A Guerra dos Mundos'. A dramatização ininterrupta dura 40 minutos e, usando sons e silêncios, cobre jornalisticamente uma invasão de marcianos. INSTITUTO GUTENBERG, Boletim n.24, série eletrônica, janeiro-fevereiro, 1999. Disponível em www.igutenberg.org/guerra124.html. Acesso em: set. 2007.
[8] CAMPOS, Álvaro de. Tabacaria. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006. p.366.
[9] CAMPOS, Álvaro de. Tabacaria. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2006. p.366.

A quarta *epistémê* ilustrada na obra de Bispo do Rosário

Ricardo Aquino

Mestre e doutorando no Programa de Memória Social da UNIRIO
Diretor do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

Greenberg estabeleceu a narrativa modernista apoiado em Kant. Danto, baseado em Hegel, indicou o surgimento de uma arte, após o fim da arte. A narrativa da arte contemporânea se beneficiaria de uma filosofia que encontrasse a sua racionalidade na *epistémê* contemporânea. Foucault indicou três epistémês*: a)* renascimento (da semelhança) que sugiro ilustrar com a pintura do teto da Capela Sixtina, realizada por Miguel Ângelo; b) clássica (da representação) que Foucault ilustrou no quadro *Las Meninas, de Velazques; e c)* moderna (da historicidade), que sugiro ilustrar com a obra de Picasso *Les demoiselles d'Avignon*. Na quarta *epistémê,* proposta por Yúdice, emerge a arte contemporânea que sugiro ser ilustrada através da obra de Bispo do Rosário.

Arte Contemporânea; Arthur Bispo do Rosário; *Epistémê.*

Greenberg defined the modern art's principles based on Kant's philosophy. Danto, based on Hegel's philosophy make a definition of a new art, started after the end of the art. The contemporary art's principles would be better studied based on a contemporary philosophy. Foucault defined three epistémês: a) Renaissance (similarity) which I suggest illustrate with the Miguel Ângelo's painting of Sixtin Chapel's ceiling; b) classical (representation) wich Foucault illustrated with Velazques's painting Las Meninas; and c) modernity (historically), wich I suggest illustrate with the Picasso's painting Les demoiselles d'Avignon. George Yúdice defined the new epistémê, the fourth, when started the contemporary art, wich I suggest illustrate with Bispo do Rosário's plastic art.

Contemporary Art; Arthur Bispo do Rosário; Epistémê.

A obra de Bispo encontra entendimento no que seja a arte contemporânea, desde que seja levada em conta a crise das narrativas prevalente na arte moderna. De fato, Michael Archer coloca que, contrário à arte contemporânea, o modernismo ainda se achava preso ao historicismo e ao desenvolvimento da ciência, pois possuía "*três elementos inter-relacionados: um forte senso do progresso histórico na área econômica, política e social, um status quo acadêmico contra o qual se devia operar e os frutos de um considerável avanço tecnológico".* [1]

Clement Greenberg estabeleceu a narrativa modernista em contraponto com a anterior, "*A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte*". [2] Ou seja, "*O modernismo, tornou a pintura mais consciente de si mesma*". [3]

Artur Danto nos ensina que "*Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto*". [4] Essa foi precisamente a forma como Greenberg definiu a questão:

> *A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou*. [5]

Danto revela nas seguintes palavras o esforço de distinguir a arte moderna daquela outra, a contemporânea, sendo esta última, uma arte pós-histórica:

> *Mas como a história da arte evoluiu internamente, a contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais vista em toda a história da arte - creio eu. Da mesma forma que o 'moderno' veio a denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas a arte recente, ' contemporânea ' passou a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento presente. Em meu ponto de vista, além do mais, designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos*. [6]

Danto localiza o momento de reconhecimento pleno da arte contemporânea: "*Em todo caso, a distinção entre o moderno e o contemporâneo não se fez clara até meados das décadas de 1970 e 1980*". [7]

Bispo, nascido em Japaratuba, Sergipe, em 1909, e que viveu cerca de 50 anos internado num hospital psiquiátrico, no Rio de Janeiro, no meu entendimento, pode ser reconhecido como o primeiro grande artista contemporâneo do Brasil.

De fato, no contexto onde a arte contemporânea alcançou o seu reconhecimento, mais precisamente no ano de 1989, por ocasião do seu falecimento, veio à luz o conjunto da sua obra. Estas se encontram sob a guarda do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, um museu de arte contemporânea que funciona nos termos da racionalidade atual enquanto um museu da criação. [8]

Existem muitos autores e leituras acerca do contemporâneo. Aqui vou me basear na leitura estabelecida por Michel Foucault, mais precisamente no seu conceito de *epistémê* com que qualifica modalidades diferentes e descontínuas de relação entre as coisas e as palavras, entre o mundo e o pensamento o que permite em cada contexto da ordem do saber a existência de vários campos de conhecimento e a emergência de distintas ciências. [9] Em 1966 ele indicou três *epistémês: a)* do Renascimento - da semelhança - do século XVI; b) clássica - da representação - dos séculos XVII e XVIII*; e c)* moderna - da historicidade - na virada do século XVIII e princípio do século XIX. Mais recentemente,

George Yúdice desenvolveu o seu pensamento e propôs uma quarta, a contemporânea.

Sustento que na quarta epistémê emerge a arte contemporânea aqui ilustrada pela obra de Bispo.

> **A *epistémê* contemporânea**
> Yúdice desenvolveu a noção de *epistémê* contemporânea:
> *Eu gostaria de ampliar a periodização arqueológica de Foucault e propor uma quarta epistémê baseada na relação entre as palavras e o mundo que resulta das epistémês anteriores – semelhança, representação e historicidade -, mas que, no entanto, as recombina levando em consideração a força constitutiva dos signos.* [10]

A *epistémê* contemporânea evidencia um traço essencial do discurso atual: ele é a expressão da crise dos modelos explicativos, a crise das narrativas; enfim, ele surge da ressignificação de todas estas *epistémês* anteriores, ele não as elimina ou apaga; o pensamento contemporâneo as ressignifica.

Divido a obra do artista arbitrariamente em três conjuntos, cada um deles a ilustrar uma das epistémês anteriores: 1) as miniaturas: da semelhança; 2) as vitrines e acúmulos: da representação; e 3) os estandartes: da historicidade.

***Epistémê* e arte**

A arte que parece predominar na contemporaneidade é a arte tridimensional, ou como poderiam ser denominadas as artes plásticas que envolvem uma dimensão performática, entendido como a expressão de uma atitude: gestual, corporal, artística; uma tomada de posição e um comparecimento do artista nos debates das questões da atualidade: o corpo, a cidade, a vida.

Bispo realizou uma grande Obra, uma única obra habitada por ele no local de criação. Trata-se da catalogação do universo, um mapa do tamanho do mundo. Catalogar era nomear para não permitir que estas coisas caíssem no esquecimento, tal como se ocupavam as musas na Odisséia de Ulisses. [11] Nesta atividade, ele pode ser assemelhado a um mestre *griot* da cultura ioruba, de tradição oral, a exprimir plasticamente as suas narrativas. [12]

1- Semelhança

Bispo realizou um mapa do tamanho do mundo, encaixando-se naquilo que, segundo Foucault, caracteriza a *epistémê* da semelhança: "*epistémê* do renascimento *formando, para quem sabe ler, como que um grande texto único*". [13]

Na prosa do mundo, até o fim do século XVI, a semelhança *"desempenhou um papel*

construtor no saber da cultura ocidental [...] A pintura imitava o espaço. E a representação - fosse ela festa ou saber - se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo". [14]

O lugar de destaque que a pintura ocupava nas artes românticas, ou de matiz cristão, me sugere a idéia de lançar mão, para ilustrar a *epistémê* do Renascimento, da pintura do teto da Capela Sixtina realizada por Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564) de 1508 a 1512.

No ponto central da abóbada se encontra o detalhe que dá o eixo de toda a criação da capela: o toque da ponta dos dedos entre o humano e o divino. É a marca da criação, à imagem e semelhança, de toda a vida, de toda a natureza, do homem, de todas as coisas. É a palavra - divina – que estabelece a relação com as coisas, todas elas assemelhadas.

Nas palavras de Foucault: "*Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas*". [15]

Bispo criou uma série de objetos que são feitos à semelhança dos objetos reais. O crítico de arte Frederico de Morais deu a parte deste segmento dotado de tal originalidade a denominação exclusiva de ORFA -Objetos Recobertos por Fio Azul-. São objetos semelhantes àqueles encontrados na realidade, que para Marta Dantas, Bispo mumificava, capturando-os e mantendo-os vivos. [16]

2- Representação

O segundo segmento diz respeito aos quadros que Bispo organizou, a partir de representações constituídas por relações de identidade e diferenças. Estes quadros - representações da realidade – são organizados pela reunião de um conjunto de objetos acumulados lado a lado em grandes vitrines.

A epistémê clássica é da ordem da horizontalidade; da organização de quadros de identidade e semelhança.

Para Foucault a *epistémê* clássica se baseia na representação e implica na classificação de todas as coisas segundo os princípios da ordem e da medida. Ele destaca:

> *é o pensamento clássico excluindo a semelhança como experiência fundamental e forma primeira do saber, denunciando nela um misto confuso que cumpre analisar em termos de identidade e de diferenças, de medida e de ordem*. [17]

Ele ilustra no quadro de Diego Velásquez (1599- 1660) *Las Meninas* pintado em 1656, "*a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre".* [18]

3- Historicidade

Um terceiro segmento que diz respeito à *epistémê* moderna, baseada no historicismo e no deciframento, pode ser recortado com seus estandartes e bordados. Em alguns destes bordados reconhece-se narrativas explicativas, históricas; bem como outros objetos se revelam tão enigmáticos que ensejam a motivação de decifrá-los.

A modernidade, para Foucault, opera o deslocamento da horizontalidade do saber da representação para a verticalidade do saber da decifração; ou seja, de uma relação horizontal para uma vertical; de uma relação superficial para uma de aprofundamento, de mergulho nesta região de sombra. [19]

A epistémê clássica é da ordem da horizontalidade; da organização de quadros de identidade e semelhança; por sua vez, a *epistémê* moderna é da ordem da verticalidade; da afirmação de uma força oculta: a questão é buscar uma origem, estabelecer os nexos de causalidade e organizar as empiricidades na História. Nas suas palavras, na Modernidade "*A ordem do tempo começou*". [20] A psicanálise e a etnologia atravessam todo o pensamento moderno.

Pode-se, talvez, ilustrar a *epistémê* moderna com a pintura, de 1907, de Pablo Picasso (1881-1973), *Les demoiselles d'Avignon*,.

Reconhece-se a presença simultânea no conjunto da obra de Bispo dos três campos epistemológicos: semelhança, representação, historicidade. Mais do que isto, estes coexistem entre si; não há uma relação de superação, não há preocupação de ruptura ou ultrapassagem de um pelo outro. Nisto a sua obra exprime e permite visualizar a *epistémê* configurada no pensamento contemporâneo que resulta das *epistémês* anteriores - semelhança, representação e historicidade -, recombinadas.

Para Danto, *no que diz respeito à arte contemporânea:*

> *A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada*. [21]

Obra e *epistémê*

Bispo realizou o que denominei de poética do inventário, da forma e do gesto. Este nunca colocou nomes em suas obras nem tampouco as datou ou assinou. A escolha dos nomes a ele atribuídos se deu por ocasião da confecção de uma relação do conjunto das

obras, com vistas à abertura do processo de tombamento, junto ao INEPAC. [22]

As condições de vida e de trabalho do artista me sugerem a idéia de uma grande instalação em que estas obras se inseriam num conjunto, aonde muitas delas não teriam uma existência individualizada ou quiçá reconhecida como "autônoma". A sua obra é uma Obra; a sua vida é a sua Obra, uma única obra singular, atravessada por referências biográficas: "*No dia 22 de dezembro 1938. Eu vim*"; "*Preciso destas palavras. Escrita*".

Ele ocupou um conjunto de celas fortes da Colônia Juliano Moreira – o seu ateliê – local onde criava e morava; ou seja, viveu entre e circulou por sua Obra.

Quero enfatizar com isso que foi o olhar do crítico de arte, do curador e da equipe do Museu, na ocasião, quem "batizou" a obra de nosso artista, quem se empenhou no combate para a sua validação como arte; quem a consagrou no campo artístico; mas também quem a decompôs, justificado como um esforço para a sua preservação: de uma instalação - uma Obra - para 802 obras.

A sua obra engloba distintos movimentos e tendências da arte do século vinte, entre elas, a conceitual e a performática.

Uma obra conceitual é aquela que pode ser reconhecida como sendo análoga à linguagem. A mais antiga é a de René Magritte: *A traição das imagens*, de 1929, contendo a figura de um cachimbo e abaixo estando escrito: Isto não é um cachimbo.

A arte conceitual é definida por Sol Le Witt:

> *Em arte conceitual, a idéia ou conceito é o mais importante aspecto da obra (...) o planejamento e as decisões são um a priori, sendo a execução propriamente dita do objeto, uma questão superficial. A idéia é a força motora que realiza o fazer artístico.* [23]

Bispo preenche, a contento, o que Joseph Kosuth prescreveu: "*A 'condição artística' da arte é um estado conceitual*". Esta afirmação foi confirmada por Lawrence Weiner, para quem: "*Sem linguagem não existe arte*".

Para ilustrar esta idéia do seu caráter conceitual remeto à obra *Uma e três cadeiras* de Joseph Kosuth, de 1965.

Essa obra é composta por um conceito que a atravessa: o ser cadeira. Ela se compõe de três elementos: uma cadeira de dobrar, de um tipo bastante comum + uma fotografia da cadeira, em tamanho natural + a definição, transcrita de um dicionário, do vocábulo cadeira. Essa obra, nas palavras de Roberta Smith "*é uma progressão do real para o ideal*

que cobre as possibilidades básicas do 'ser cadeira'". [24]

A obra de Kosuth faz reverberar o diagrama concebido por Platão, que ainda revela suas marcas na Modernidade. O plano das idéias, presente no mundo das almas; o equivalente no plano material mundano: o objeto cadeira; e, a *mimesis*, o segundo grau de afastamento, a cópia da cópia, no caso, uma fotografia.

Esta obra emblemática da criação conceitual, vanguarda da arte modernista, pode servir como eixo de apresentação da obra de Bispo. Uma visualização de sua Obra implicaria um esquema consideravelmente mais complexo, visto que se destaca um quarto elemento que seria a presença do próprio artista ao lado da Obra, bem como dos objetos recolhidos e organizados e da 'escritura' dessa Obra.

Na verdade, um esquema mais complexo ainda, pois se veria o conjunto de todas as suas obras, ordenadas, ao lado do caos e do esforço de catalogação: a medida e a vertigem. Isto com a presença de inúmeros textos, a escritura dessa obra ao lado de objetos recolhidos, ORFAS criadas por semelhança, objetos representados e catalogados em quadros e vitrines, estandartes com narrativas históricas, miniaturas e brinquedos, o mundo dos adultos e aquele outro infantil, bordados enigmáticos, obras iniciadas, esboços, arcabouços e estudos. Estas obras estariam organizadas em torno de um eixo central: o artista. Esse se apresentaria vestido com as suas obras, empunhando com "mil mãos" todas as obras e portando um caderno onde registrava tudo.

A sua Obra é vida, é movimento, ela não representa; ela é; ele fazia parte da "exibição da obra". A sua Obra é uma grande instalação, composta por inúmeros objetos, ou obras conceituais, ordenadas, organizadas e espalhadas; com o artista performaticamente vestindo, ostentando, circulando por e entre, colocando a sua obra em movimento; enfim, atuando nela a sua vida.

Enfim, a sua Obra passa por um esquema mais complexo do que aquele do mundo platônico. O corpo está presente; o artista atua a sua obra enquanto a cria; o visitante fazia parte da obra quando o visitava em seu ateliê; quando recebido à porta com a pergunta-senha: qual a cor da minha aura? Nesse momento se interagem a criatura e o criador: o visitante passa a ser incorporado na obra. As respostas dadas eram escritas, bordadas, mumificadas e incorporadas em outras tantas obras em processo de construção.

Por todos esses aspectos sustento que a sua obra é conceitual e performática. Por conta disto e dos procedimentos estéticos adotados pelo artista para assemelhar, representar, historicizar: recobrir, mumificar, miniaturizar, catalogar, saturar, acumular, ordenar, compor – sobre o que não vou me deter –, ela encerra uma "forte carga de contemporaneidade".

A arte performática, ao lado do conceitualismo, já estava presente nas vanguardas artísticas modernistas do século vinte, antecipando tendências, atravessando todas as linguagens e sendo um dos pólos mais vigorosos de afirmação da arte contemporânea. [25]

Em uma de suas obras mais significativas, dois dos dinamizadores da performance apresentavam-se pintados com tintas metalizadas: o congelamento da estátua, a petrificação do tempo. A obra *Escultura Cantante*, de 1971, de Gilbert e George, vanguarda da arte performática e da arte do corpo, ilustra a presença de ambos nesta que pode ser considerada uma escultura viva.

Da mesma forma, Bispo era parte de uma instalação, de uma complexa escultura viva, inserida numa atividade performática em torno da sua vida.

Os artistas citados declararam: "*Nossas vidas inteiras são grandes esculturas*". [26] Também o nosso artista era uma escultura viva, a sua Obra era a sua vida. Ele vivia a e na Obra. Nela, a semelhança, a representação e a historicidade se articulavam em novos significantes, expressos em poéticas do inventário, da forma e do gesto.

Conclusão

A leitura da arte contemporânea se beneficiaria de uma filosofia que encontrasse a sua racionalidade na *epistémê* contemporânea. Greenberg estabeleceu a narrativa modernista apoiado em Kant, para ele o primeiro modernista; Danto ancorado em Hegel indica o fim da arte no sentido do *"fim de uma narrativa do desenvolvimento histórico da arte".* [27]

A arte não morreu; a arte contemporânea é a arte pós-histórica. O que se esgotou na Modernidade foi as narrativas que a arte enseja sobre ela mesma. O que chegou ao fim foi as grandes narrativas acerca da arte – o fim das narrativas mestras da arte: a clássica e a moderna.

Quem sabe o estudo da obra de artistas, como Bispo, entre outros, não ajudem na formulação de uma nova narrativa, acerca da arte contemporânea?

A sua obra artística, procurei justificar, parece apreender os elementos de todas as *epistémês* estudadas por Foucault e *a* que foi estudada por Yúdice, servindo, portanto, para ilustrar a *epistémê* da contemporaneidade.

---

[1] ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 153.

[2] GREENBERG, Clement. *Pintura modernista*. In: FERREIRA, Glória e COTRIN DE MELLO, Cecília (orgs.) Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Jorge Zahar, 1997, p.102.

[3] Id, ibid, p. 104.

[4] DANTO, Artur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 9.
[5] GREENBERG, Clement. Op cit, p. 101.
[6] DANTO, Artur. Op cit, pp. 12-13.
[7] Id, ibid, p. 14.
[8] Conferir o conceito do museu em AQUINO, Ricardo. *Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: da coleção à criação*. In: Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia. N. 3, 2007, pp. 50-59.
[9] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981, pp. 11-12.
[10] YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 53.
[11] AQUINO, Ricardo. *Arthur Bispo do Rosário: artiste*. In: Catálogo da exposição no Musée Jeu du Paume. Paris, 2003.
[12] AQUINO, Ricardo. *Esquecimento do esquecimento*. In: ARAÚJO, Emanuel. Catálogo da exposição Para nunca esquecer: negras memórias, memórias de negros: o imaginário Luso-Afro-Brasileiro e a herança da escravidão. Curitiba: MON, 2006.
[13] FOUCAULT, Michel. Op cit, p. 50.
[14] Id, ibid, p. 33.
[15] Id, ibid, p. 56.
[16] Conferir DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a estética do delírio*. Tese de doutorado defendido junto ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista-UNESP, campus de Araraquara, 2002, pp. 119-124.
[17] FOUCAULT, Michel. Op cit, p. 67.
[18] Id, ibid, p. 31.
[19] Id, ibid, pp. 266-267.
[20] Id, ibid, p. 309.
[21] DANTO, Artur. Op cit, p. 7.
[22] Processo nº E 18/000.874/92 de 29/06/1994.
[23] LE WITT, Sol. *Paragraphs on conceptual Art*. In: Artforum, 1967, p. 81.
[24] STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 188.
[25] Conferir GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
[26] ARCHER, Michael. Op cit, p. 109.
[27] AITA, Virginia H. A. *Posfácio à edição brasileira*. In: DANTO, Artur. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 273.

A tessitura da imagem na obra de João Fahrion: cruzamentos entre as experiências gráfica e pictórica

Paula Viviane Ramos

Doutora em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS, 2007)
Professora junto ao UniRitter e à UFRGS (Porto Alegre, RS)

Professor junto ao Instituto de Artes da UFRGS por mais de 30 anos, João Fahrion (1898-1970) é dos personagens mais emblemáticos da arte sul-rio-grandense. Entretanto, sabe-se, escreve-se e fala-se pouco dele. Um complicador para essa situação parece estar no fato de o artista ter construído sua trajetória no cruzamento entre a atividade de ilustrador junto à antiga Editora Globo, e o papel de professor na Escola de Belas Artes: dois caminhos vistos, em sua época, como antagônicos. A presente comunicação tem como cerne, justamente, a obra e a trajetória do artista, analisadas a partir da tessitura entre (1) inovações do segmento gráfico e a tradição da pintura e (2) as contraposições entre o sistema das artes e a indústria cultural.

João Fahrion; modernidade gráfica; modernidade visual.

Professor at the currently named UFRGS´s Instituto de Artes for more than thirty years, João Fahrion (1898-1970) is one of the most outstanding characters of Rio Grande do Sul´s art. However, little is known, written or said about him. Some reason for that seems to reside in the fact that he had his career built in the crossroads between his activities as a graphic illustrator at the old Editora Globo and as an art professor at the Escola de Belas Artes: both ways seen as antagonistic. The present communication has as its core, the artist´s work and trajectory, annalyzed from the connections between (1) the graphic industry´s innovations and the painting tradition and (2) the oppositions beetween the art system and the cultural industry.

João Fahrion; graphic modernity; visual modernity.

Introdução

> [...] Se arte é revelação de sensibilidade que conquistou plenamente os meios técnicos para expressar-se, João Fahrion é artista no mais nobre sentido da expressão, um dos mais requintados artistas brasileiros dos nossos dias. Creio mesmo que, se a pintura de Fahrion ainda não alcançou nos meios artísticos nacionais a ressonância que conseguiram outros pintores, de mais vasto renome no momento, não é por ser sua obra menos atual, menos moderna no melhor sentido do termo, ou com caráter menos marcadamente pessoal. É que o talento de Fahrion não é tão conhecido fora do Rio Grande do Sul como seria de desejar que fosse, para o bem da arte brasileira. Essa é a minha posição sincera, sem reservas sobre um artista gaúcho de tão estranha sensibilidade, sobretudo para o maravilhoso mistério expressivo da linha.[1]

João Fahrion (1898-1970)
Bastidores (1951)
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm
Coleção particular
Porto Alegre, RS



A percepção do crítico de arte Ângelo Guido (1893-1969) acerca de João Fahrion (1898-1970), manifestada em 1944, curiosamente permanece atual. Da mesma forma que João Fahrion, personagem emblemático das artes visuais rio-grandenses ao longo do século XX, permanece um enigma. Na realidade, apesar da purpurina que se joga sobre o seu nome, o pintor continua sendo visto tão somente como o retratista da *boa sociedade* porto-alegrense entre os anos 30 e 60 do século passado. Segue, ainda, sendo taxado pejorativamente de acadêmico, pejorativamente de ilustrador, segue incompreendido e, por extensão, à margem.

Um complicador para essa situação parece estar no fato de Fahrion ter criado sua mais expressiva obra ao longo da primeira metade do século XX, quando era necessário optar ou pela vertente "passadista" e "acadêmica", ou pela "revolução", representada pelo movimento modernista surgido em São Paulo. E como não tomou nenhum partido de forma explícita; como não fez, em *pintura,* nada que fosse considerado muito diferente; como assumiu, desde o princípio de sua trajetória, o trabalho de ilustrador, ele, definitivamente, não poderia ser o *vulto moderno* que seria conveniente que o Rio Grande do Sul tivesse.

A complexa obra de João Fahrion, entretanto, guarda surpresas. Sua pintura, sobretudo a de caráter mais pessoal, não oriunda de encomendas, constitui parte da produção mais instigante em artes visuais no Rio Grande do Sul ao longo da primeira metade do século passado. Nela, os ambientes preponderantes são o circo e os bastidores de teatro, com suas longas cortinas, adereços e fantasias. Bailarinas, palhaços e mágicos aparecem articulados no mesmo cenário, mas é como se não tomassem conhecimento uns dos outros; é como se fossem simplesmente "encaixados" no espaço compositivo. Esses personagens aparecem olhando, cada qual, em uma direção; não estabelecem contato um com o outro, nem mesmo com o espectador, como podemos observar em *Bastidores* (1951).[2] Parece haver, por trás dessas máscaras, do mundo do espetáculo, uma metáfora da própria condição humana, uma denúncia da "vida como representação", que o artista acentua na composição dos quadros, ao articular distintos personagens num mesmo ambiente, geralmente opressivo, evidenciando a condenação à incomunicabilidade. O interessante é que Fahrion também se coloca nessas cenas quase sempre caóticas, surgindo com fantasia de arlequim, segurando um violão, com cartola na cabeça. Ele, todavia, *faz questão de nos encarar*, como a questionar nossas cotidianas fantasias; e, nesse jogo, parece confessar o seu próprio mal-estar. O que ele fazia nos retratos das damas da *boa sociedade* que pintava, senão uma idealização de alguém que queria *ser visto* daquela forma?

A intrincada obra de João Fahrion, marcada por sua vasta experiência como ilustrador, é geralmente analisada como acadêmica. Maria Lúcia Bastos Kern, em sua tese acerca da pintura modernista no Rio Grande do Sul, coloca o período entre 1945 e 1955 como aquele em que o modernismo emerge no Estado. E embora ela analise algumas pinturas de Fahrion, o artista, no seu entender, manteve uma postura e uma produção eminentemente acadêmicas (KERN, 1981). Fato semelhante se verifica na pesquisa de Marilene Pieta, sobre tema congênere: a autora também inicia suas reflexões na década de 50, precisamente em 1958, por considerar que, antes disso, nada aconteceu de *ousado* ou que pudesse ser visto como *moderno* (PIETA, 1995). Já Tadeu Chiarelli, no texto *Às Margens do Modernismo* (in: CHIARELLI, 1999), toca no assunto dos artistas que constituíram suas obras às raias do movimento paulistano de 1922. E cita, entre vários nomes, o de João Fahrion, manifestando um tênue desconforto pelo fato de se saber tão pouco sobre o pintor.

> [...] João Fahrion, por sua vez, com sua retratística desenvolvida em Porto Alegre, criou uma galeria de personagens tratada a partir de um realismo infenso às vanguardas, e inundada por um clima de estranhamento, próximo às vezes da pintura centro-européia do entre-guerras. Sua produção ainda aguarda estudos mais detalhados e conclusivos. (in: CHIARELLI, 1999, p. 58)

Em artigo anterior, *O Novecento e a Arte Brasileira* (in: CHIARELLI, 1999), o mesmo autor já havia se referido ao caso do artista rio-grandense. Sabendo que Fahrion vivera na Alemanha no início dos anos 20, Chiarelli analisa os aspectos *modernos* de sua produção a partir de um parentesco com os artistas da Nova Objetividade, principalmente devido ao clima onírico de suas imagens (CHIARELLI, 1999, p. 72). O exercício do historiador é interessante: ele reconhece a situação-limite em que Fahrion está e discute algumas características de sua obra, sugerindo que ele, assim como outros artistas de sua geração, teria sido influenciado pelo ambiente de *retorno à ordem* que permeava a Europa no entre-guerras. Chiarelli, inclusive, defende que foi nessa fonte mais conservadora, que procurava amenizar os radicalismos das vanguardas, que os modernistas brasileiros beberam. O resultado é uma produção que respeita aspectos da representação mais naturalista, mas apresenta estilizações que significaram uma novidade no circuito artístico brasileiro da época, podendo "ser entendidas como *modernistas,* no sentido de *diferentes*" (CHIARELLI, 1994, p. 46). Essa *modernização* também é verificada na produção de Fahrion.

1. João Fahrion: breves apontamentos biográficos

João Fahrion nasceu em Porto Alegre no dia 8 de outubro de 1898, e morreu na mesma cidade, em 11 de agosto de 1970. Era filho de Lina Catarina Ganns e de Johann Willelm Fahrion, proprietário de uma serraria. Tinha um único irmão, Ricardo, cinco anos mais velho. De acordo com depoimento de Carlos Raul Fahrion, sobrinho e único parente direto do artista[3], a infância do tio foi desde cedo marcada pela tragédia. Quando tinha oito anos, o pai se suicidou, deprimido diante das dívidas financeiras. Abatida e na miséria, a mãe foi obrigada a encontrar trabalho fora de casa: aprendeu a obturar e a arrancar dentes, e assim garantiu o sustento dos filhos.

No colégio, o pequeno João era triste e quieto. Desde cedo, porém, o desenho assumiu um papel importante, parecendo funcionar como uma "válvula de escape" para a criança. A mãe, percebendo isso, incentivou-o. Adolescente, estuda desenho com o italiano Giuseppe Gaudenzi (1875-1966), de acentuada formação acadêmica. É o mestre quem o leva a expor, em 1920, na loja Esteves Barbosa, conquistando elogios de José Rasgado e de Fernando Corona. No mesmo ano, recebe uma bolsa de estudos do Governo do Estado para se aprimorar na Alemanha. A bolsa fora concedida pelo próprio Presidente do Estado, Borges de Medeiros, e, de acordo com o sobrinho do artista[4], a grande responsável por essa conquista havia sido a mãe de Fahrion.



João Fahrion (1898-1970)
Sem título (s/data)
Óleo sobre tela colada sobre madeira, 100 x 100 cm
Coleção particular
Porto Alegre, RS



Verso

> Como ela [Lina Catarina] havia sido colega da Dona Carlinda [esposa de Borges de Medeiros], resolveu conversar com a amiga. E bem naquela época o Borges estava incentivando enormemente a questão da indústria, das artes e da educação.[5]

Ao embarcar em direção a Berlim, Fahrion tinha 22 anos; a mãe e o irmão o acompanharam. Na capital alemã, estuda na Academia de Belas Artes, dedicando-se à litografia e à pintura e tendo como professores Arthur Levin-Funke e Johann Schönefeld. Há também a indicação de que foi aluno de Otto Mueller.[6]

Ao Brasil, só retorna no fim de 1922, mesmo ano em que participa do Salão Nacional de Belas Artes, tendo recebido Medalha de Bronze por *Velha Holandesa* (192-).[7] Em 1924, no mesmo salão, leva a Medalha de Prata por *Retrato de Dama.*[8] A partir de então, sistematicamente vai abocanhando prêmios e distinções. Mas o ambiente artístico no Rio Grande era incipiente. E Fahrion, como tantos artistas de sua geração, busca trabalho nas gráficas. Encontra-o na Livraria do Globo: era 1925, e ele passava a integrar a *Seção de Desenho,* chefiada, desde 1922, por Ernst Zeuner.[9] Ali, em pouco tempo consagra-se como o mais importante de seus desenhistas, sendo requisitado para criar capas, ilustrações, logotipos e anúncios publicitários. Seus trabalhos podem ser localizados vastamente nos livros, nas páginas da revista *A Novela* (1936-1938) e, principalmente, na *Revista do Globo* (1929-1967)*,* nos seus dez primeiros anos.

De formação artística não tradicional, João Fahrion também trabalhou, entre 1927 e 1938, em fases irregulares, como professor de desenho em Pelotas (RS). E foi como professor que ele foi sendo assumido e ao mesmo tempo renegado: assumido porque toma parte, a 2 de setembro 1937, do corpo docente do IBA[10]; renegado porque era mal-visto pelos próprios colegas. Sobre isso, Simon nos diz:

> Num ambiente natural de excomunhões recíprocas, havia oposições francas ao desenho intimista de Fahrion. Essas oposições eram provenientes de artistas com estética oposta e que cultivavam um desenho mais vigoroso e acompanhado de posições ideológicas publicadas em textos ou através de aulas teóricas. Nesse sentido, a obra de Fahrion passava na mente do estudante como algo inteiramente antagônico ao ideal estético e às expressões verbais de um Corona, ou ao refinamento teórico e pictórico de um Ado Malagoli, ou ao discurso plástico grandiloqüente e operístico de um Aldo Locatelli. [...] Apesar das oposições sistemáticas de alguns docentes para as suas soluções plásticas, o pesquisador jamais ouviu a defesa verbal da sua própria obra frente aos seus rivais. (SIMON, 2002, p. 274)

O depoimento de Simon é reforçado pela lembrança do artista plástico e pesquisador Joaquim da Fonseca:

> No IBA, quando eu era aluno lá, havia um preconceito em relação ao Fahrion. Ele era visto como um cara que havia se vendido, como um "prostituto". [...] Os professores mais *acadêmicos* tratavam-no com indiferença e incitavam isso nos alunos, porque ele era um cara que tinha produzido ilustrações para vender revistas e livros.[11]

O curioso é que foi justamente a experiência com a gráfica que parece ter oxigenado não somente a produção do artista, como a própria visualidade sul-rio-grandense do período. E essa percepção já aparece em um texto de Ângelo Guido, datado do distante ano de 1929...

2. Modernidade gráfica e visual

No artigo *A Pintura no Rio Grande,* publicado na segunda edição da *Revista do Globo*, Guido comenta acerca das renovações que os ilustradores estavam trazendo ao campo artístico sulino.[12] Sim, ilustradores... Embora o título traga a palavra *pintura* e embora Guido discuta rapidamente obras de nomes como Augusto Luis de Freitas, Pedro Weingärtner e Leopoldo Gotuzzo, a especial atenção é dada aos trabalhos de João Fahrion, Sotéro Cosme (1905-1978) e José Rasgado (Stelius), naquele momento muito mais ligados ao ambiente gráfico do que ao pictórico. Algumas expressões no artigo são bastante pontuais, e só aparecem quando o crítico se refere a esses artistas: "[...] um temperamento dos mais modernos e ilustrador de finíssima sensibilidade moderna", ao se referir a João Fahrion; "[...] são criações, qualquer coisa de esquisitamente inédito", ao discorrer sobre as obras de Sotéro Cosme; e "[...] temperamento muito seu e marcadamente moderno", ao dedicar-se a Stelius. O texto nos permite perceber claramente que Guido via um processo de *modernização* no campo artístico sulino muito mais no segmento da ilustração do que no da pintura. Interessante é que muitos dos artistas citados mostravam-se mais livres das convenções acadêmicas nesses trabalhos direcionados ao segmento gráfico; quando o suporte era a tela, eles assumiam um viés mais conservador, demonstrando, de certa forma, os limites auto-impostos entre uma produção voltada à elite (a pintura) e as imagens direcionadas ao grande público (a ilustração). Podemos observar isso também na obra de Fahrion.

As vistosas capas e ilustrações que ele assinou para a *Revista do Globo*, nos dez primeiros anos da publicação (1929-1939), pouco têm a ver com suas pinturas do mesmo período. Há, nas primeiras, uma liberdade compositiva inexistente em suas telas. Com o tempo, passaremos a encontrar elementos da estética da ilustração e das artes gráficas em suas pinturas; e são eles que transformarão sua poética. Essa tendência se acentua a partir de meados da década de 30. Se tomarmos obras mais do início de sua carreira, como a própria tela *Velha Holandesa* (192-)[13]*,* com a qual ganhou Medalha de Bronze no Salão Nacional de 1922, veremos que ela explora preponderantemente aspectos da pincelada e da cor. Nesta obra, fundo e figura recebem o mesmo tratamento, sendo que as formas se configuram pela sobreposição de manchas, não havendo contornos. Paulatinamente,

João Fahrion (1898-1970)
Ilustração em *scratchboard* para o livro *Noite na Taverna* (Editora Globo, 1952)



o processo se inverte: as camadas de tinta diminuem, e a linha se faz mais presente, indicando que a tinta, agora, está *compondo* com o desenho.

Parece haver no artista, portanto, uma latente tensão entre a liberdade e o despojamento que marcam sua atuação nas artes gráficas e o domínio técnico da pintura. E o que ele faz, paulatinamente, é assumir o desenho. É ele que passará a estruturar sua obra, seja em ilustração, pintura ou gravura. E é bastante evidente o prazer com que rabiscava. Tanto que, na quase totalidade de suas pinturas, há ricos debuxos nos versos. Em alguns casos, inclusive, a imagem do reverso parece contradizer totalmente a "principal", como na cândida pintura sem título[14] na qual duas modelos repousam (uma bailarina e a outra elegantemente sentada, a olhar obliquamente para fora do quadro): no verso, encon-

tramos uma espécie de oposto completo, com duas mulheres sensuais, maquiadas e portando vestidos decotados, junto a uma mesa de bar. O contraste é absoluto: perfil das figuras (mocinhas bem comportadas *versus* mulheres solitárias, freqüentadoras da "noite"), cores adotadas (brancos e levíssimos ocres *versus* preto e vermelho), tratamento do desenho (delicado e comedido *versus* expressivo e solto). O que dois lados tão distintos do mesmo suporte podem nos mostrar? Talvez a mesma flutuação percebida na obra e na trajetória do artista como um todo: pintura *e* desenho; artes plásticas *e* artes gráficas; academia *e* indústria cultural. Suas produções plásticas, tanto as voltadas ao segmento editorial, como as de caráter mais pessoal, são marcadas por essa intrincada tessitura, pelo cruzamento de influências de um campo a outro. E como seria diferente, ainda usando a analogia da *tessitura*, se os fios usados no anverso são os mesmos que estão no seu reverso? Se a urdidura, a matriz criativa e artística, é a mesma? Como, portanto, separar esses fios? Ou, ainda: para quê separá-los?

Especificamente quanto ao universo da pintura, é curioso observarmos os caminhos que Fahrion adotou. Ele poderia ter estabelecido laços com artistas de discursos mais atualizados, mesmo que esses vivessem no centro do país. Entretanto, fez diferente: sempre que se inscreveu em salões de arte, optou pelas tradicionais mostras promovidas pela ENBA, aninhando-se no berço da arte acadêmica, filiando-se à *segurança* que esta lhe transmitia e ignorando as linguagens mais desestabilizadoras. Essa questão, relacionada ao suporte e aos *fins* da imagem, leva-nos a algumas reflexões. Como sabemos, a pintura era mercadoria consumida por uma ínfima parcela da população, de gosto elitista e apreciadora do naturalismo. Por outro lado, a pintura sempre teve o caráter de meio de expressão *nobre,* enquanto a materialidade do *papel* apresenta-se mais livre, com vastas possibilidades de experimentação... Assim, tensionada entre a liberdade representada pelas artes gráficas e o caminho seguro assinalado pela pintura mais tradicional, a poética de Fahrion requer outro modo de olhar. Nesse sentido, acredito que este breve ensaio constitui uma colaboração importante.

---

[1] GUIDO, Ângelo. A pintura de João Fahrion. *Diário de Notícias.* Porto Alegre, 8 nov. 1944. p. 7.

[2] *Bastidores* (1951); óleo sobre tela, 130 x 130 cm; coleção particular (Porto Alegre, RS).

[3] Carlos é o único filho de Ricardo; João Fahrion não teve filhos.

[4] Em depoimento à pesquisadora. Porto Alegre, 5 mai. 2000; 13 ago. 2004; 9 set. 2004.

[5] A bolsa consistiu uma possibilidade de Fahrion integrar a elite cultural rio-grandense, mesmo sem ter capital econômico para tanto. O que o artista possuía, naquele momento, era um outro tipo de capital: *capital social*, representado pela rede de relações de sua família, a outrora prestigiada família Ganns. Tal conquista igualmente revela a existência de "mecanismos oficiais" não visíveis na concessão desse tipo de auxílio. É digno de nota que algo semelhante aconteceu anos depois, com Iberê Camargo.

[6] Embora não se possa precisar, há vários motivos para acreditar que Fahrion teve aulas com o mesmo Otto Mueller (1874-1930) ligado ao grupo expressionista *Die Brücke* (sobre isso, ver mais em RAMOS, 2007).

[7] *Velha Holandesa* (192-); óleo sobre tela, 35 x 25,5cm; coleção Raul Fahrion (Porto Alegre/RS).

[8] Infelizmente, não existem dados técnicos sobre a obra.

[9] Ali permanece até o final da década seguinte, tendo assinado mais de 40 capas para a *Revista do Globo* e cerca de 60 capas e livros ilustrados. Concomitantemente, desenha para a revista *Madrugada* (1926) e para a *Página Literária* do jornal *Diário de Notícias*, ao longo de 1928 e 1929 (sobre isso, ver RAMOS, 2002; RAMOS, 2007).
[10] Primeiro assumiu interinamente, sendo sua efetivação divulgada por decreto de 7 de janeiro de 1939.
[11] Em depoimento à pesquisadora. Porto Alegre, 9 jul. 2002; 12 mar. 2007.
[12] GUIDO, Ângelo. A Pintura no Rio Grande. *Revista do Globo*. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 19 jan. 1929, edição nº 2, p. 13-15.
[13] *Velha Holandesa* (192-); óleo sobre tela, 35 x 25,5cm; coleção Raul Fahrion (Porto Alegre/RS).
[14] Sem título (s/d); óleo sobre tela colada sobre madeira, 100 x 100 cm; coleção particular (Porto Alegre/RS).

Entre respirar e fazer arte: reinscrevendo pequenos ofícios, relatos, vestígios na contemporaneidade

Marcelo Campos

Doutorado em Artes Visuais - UFRJ
Professor Adjunto - Instituto de Artes/ Uerj

Marcel Duchamp afirmara "gosto mais de viver, de respirar, do que trabalhar... se quiser, a minha arte seria a de viver. Cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é visual nem cerebral". Se compararmos tal afirmação com a fábula *A cigarra e a formiga*, atribuída a Esopo e recontada por La Fontaine, Duchamp assumira o papel da Cigarra, ou, abrasileirando o mito, deitara-se na rede com a preguiça de *Macunaíma*. O fato é que a produção de *Duchamp*, para além das convenções epocais ou de vanguarda, pendulara entre trabalhar e respirar, arte e vida, ações imateriais e produções materiais. Nos gestos do artista, vemos imagens que funcionaram como vestígios da presença de um sujeito subversivo, pintando bigodes em obras-primas, jogando xadrez em instituições públicas: "Uma partida de Xadrez", afirmava Duchamp, "é uma coisa visual e plástica... é um desenho, é uma realidade mecânica". Este legado foi adaptado em distintas épocas, incorporando-se a conceitos de vanguarda, mas continua a nos instigar quando nos deparamos com parte da produção contemporânea. Este artigo tem como foco de interesse as relações entre arte, materialidade e imaterialidade de objetos e ações.

Narrativa; vestígio; arte contemporânea.

Marcel Duchamp stated "like most to live, to breathe, than work ... if you want, my art would be to live. Every second, every breath is a work that is not listed anywhere, which is not visual or brain. " Comparing this statement with the cicada and the ant fable, attributed to Aesop and recounts by La Fontaine, Duchamp took the role of cigarette, or, as the Brazilian myth, lie down on the hammock with the laziness of Macunaíma. The fact is that the production of Duchamp, in addition to the convention season and the future, commuting between work and breathe, art and life, actions and intangible production materials. In gestures of the artist, we see images that functioned as traces of the presence of a subversive subject, painting mustaches on primary works, playing chess in public institutions: "A match of chess," Duchamp said, "is a visual and plastic thing … is a design, is a engineering reality. " This legacy has been adapted in different seasons, to incorporating avant-gardes concepts, but continues to urge us when we see the production process. This article focuses on the relationships of interest between art, materiality and immateriality of objects and actions.

Narrative; trace; contemporary art.

Marcel Duchamp afirmara "gosto mais de viver, de respirar, do que trabalhar... se quiser, a minha arte seria a de viver. Cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é visual nem cerebral". [1] Se compararmos tal afirmação com a fábula *A cigarra e a formiga*, atribuída a Esopo e recontada por La Fontaine, Duchamp assumira o papel da Cigarra, ou, abrasileirando o mito, deitara-se na



rede com a preguiça de *Macunaíma*. O fato é que a produção de *Duchamp*, para além das convenções epocais ou de vanguarda, pendulara entre trabalhar e respirar, arte e vida, ações imateriais e produções materiais. Nos gestos do artista, vemos imagens que funcionaram como vestígios da presença de um sujeito subversivo, pintando bigodes em obras-primas, jogando xadrez em instituições públicas: "Uma partida de Xadrez", afirmava Duchamp, "é uma coisa visual e plástica... é um desenho, é uma realidade mecânica". [2] Este legado foi adaptado em distintas épocas, incorporando-se a conceitos de vanguarda, mas continua a nos instigar quando nos deparamos com parte da produção contemporânea. Muitas vezes, Duchamp é citado pela apropriação de objetos e deslocamentos. Aqui me interesso pelos resultados materiais destas ações que cercavam os objetos, deixando-nos os vestígios, os ofícios, os relatos. Trabalhava ou vivia?

Um vídeo, produzido em 2006 por *Rivane Neuenschwander* e *Cao Guimarães*, atualizou esta discussão. *Quarta-feira de cinzas* mostra formigas carregando confetes coloridos, vestígios de carnaval, ao som de um discreto samba, sampleado. O retorno à ordem, o trabalho, a tristeza pelo fim da folia apresentam a condição subjetiva que pode representar uma quarta-feira de cinzas. Deixa-se de respirar a pretendida liberdade catártica para voltar-se à tortura, palavra etimologicamente ligada ao trabalho. Principalmente para o Brasil com sua condição colonial em que o carnaval foi dominado por uma cultura de resistência, afro-descendente, torturada. As formigas do vídeo de Rivane e Cao criam ações, pequenos ofícios, transportando os vestígios da folia para a arte contemporânea brasileira. Vemos cenas de disputa, (a menor perdendo para a maior), de escolhas, (lutas pelo confete laminado de dourado), de conquista. Na junção de elementos simbólicos

simples - formigas e confetes - os gestos ganham significação cultural. A adição de gestos e elementos unitários cria performances coletivas, pletora de cores. Desfez-se o carnaval.

Trabalho e ofício. Autor e gesto. O autor está no gesto. *Lawerence Weiner* removeu o reboco da parede de uma galeria, de 36 por 36 polegadas. *Robert Rauschenberg* apagou o desenho de *Willem de Kooning*. *On Kawara* produzira, sistematicamente, o gesto de pintar, reproduzindo, sobre telas, as datas nas quais estas pinturas eram realizadas. A vida é um fato histórico. Muitas vezes os autores/artistas precisam apenas manipular conceitos, sem necessariamente produzir resultados materiais. Toda escritura, afirma o filósofo Giorgio Agamben, "é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram" [3].

Historicamente poderíamos circunscrever tais gestos artísticos na "arte conceitual", mas isso obstaculiza nossa compreensão do gesto político, das subversões, da condição material ou imaterial pela qual passa a arte contemporânea, deflagradas em tais iniciativas. Lucy Lippard, produzindo um importante documento sobre seis anos de arte conceitual, afirmou que a idéia suplantava o objeto[4]. Hoje, proponho uma atenção aos objetos, ou ao que restou deste conceito, como uma das mais importantes observações sobre a produção artística atual. Um suposto momento de crise é valorizado, agora, como afirmação da poesia existente na instabilidade dos objetos. Isto deixa mais evidente que uma obra de arte não é física, como afirma Richard Wolheim. E os objetos no mundo são seu "vestígio ou encarnação" [5].

Duas teorias corroboram as afirmações de que a arte não é o objeto de arte: os "incorporais" de Anne Cauquellin e a "sobreidade" de Arthur Danto. Cauquellin afirma que a arte freqüenta os incorporais, situando-se nos arredores da corporeidade. Com isso, pode ser, ao mesmo tempo, exemplificada no corpo das coisas e no vazio dos conceitos. Um dos domínios da arte não é a linguagem, mas, sim, o exprimível incorporal, "que possibilita a ocorrência de uma significação, seu acontecimento, na medida em que o que é dizível ou exprimível pode ser dito ou expresso sem obrigatoriamente dever ser". [6] Portanto, posso fazer arte, ficando em silêncio, posso fazer pintura, deixando a tela em branco. No texto *Arte e significado*, Danto aponta que a existência da arte não depende de sua condição material. Viver em um mundo em que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, afirma ele, é "imaginar o que o objeto poderia significar se fosse veículo de uma declaração artística". Freqüentamos os incorporais da arte na sobreidade, *aboutness*. *Danto* nos alerta para uma contradição: ainda que um objeto crie um espelhamento, uma indiscernível aparência da realidade da vida, o fato de um espelho específico ser uma obra de arte "tem muito pouco a ver com sua condição de espelho". [7] A teoria da *reflexividade*, então, de que a arte seja um espelho voltado para a natureza, tornar-se-ia irrelevante. Mas, ao longo da história da arte, criaram-se grandes empreendimentos tanto para aproximar os

Brígida Baltar
A coleta da neblina, 2001.



objetos das concepções intra-estéticas, proclamando uma suposta autonomia da arte, quanto para aproximá-lo das concepções subjetivas, fazendo da declaração artística um lugar de projeção da primeira pessoa. Entre as duas concepções, temos a presença de um conceito que interessa-nos atualmente, o *relato*.

O autor que, segundo teóricos como *Walter Benjamin*, assumira a condição de produtor, hoje, passou a ser analisado como propositor de gestos, como nos termos de *Agamben*, mantendo-se, para *Foucault*, à margem do texto. Assim, a materialidade passa a ser vestígio de ações e pensamentos, ora empreendida nas tradicionais categorias: pintura, escultura, desenho. Ora, possibilitada pelo simples gesto de caminhar, abrindo mão, algumas vezes, de quaisquer registros.

A concepção de relato aproxima-se das afinidades entre arte e narrativa, colocando artistas como narradores de experiências, reais ou fictícias, temporalmente e espacialmente reinscritas. As ações contemporâneas refazem contatos com as atividades antropológicas dos diários de campo, ou dos inquéritos policias, como nos gestos da artista *Sophie Call*e. Procura-se, com isso, estabelecer relações entre anotações e relatos que contribuíram para dotar os objetos artísticos de uma certa potência etnográfica. Institui-

se, na arte contemporânea, uma espécie de geografia imaginária. Constroem-se objetos amalgamando imagem, escrita, documentos e ficções. Percursos, vestígios participam de uma possível instabilidade do objeto. São diversificados, os exemplos: *Richard Long* caminhava. *Barrio* caminhava. *Marina Abramovic* caminhava. Mas isso é arte ou vida? Respirar é fazer arte. Com o relato, tais autores inscrevem-se como sujeitos, primeira pessoa da narrativa. Artistas tornam-se personagens das ações, em voz, em presença, em rastros. Com isso, a banalização da materialidade da arte ou até mesmo sua desaparição pode tratar de autoria e de subjetividade. O artista refaz a noção de auto-retrato se colocando como personagem, assumindo a enunciação do discurso.

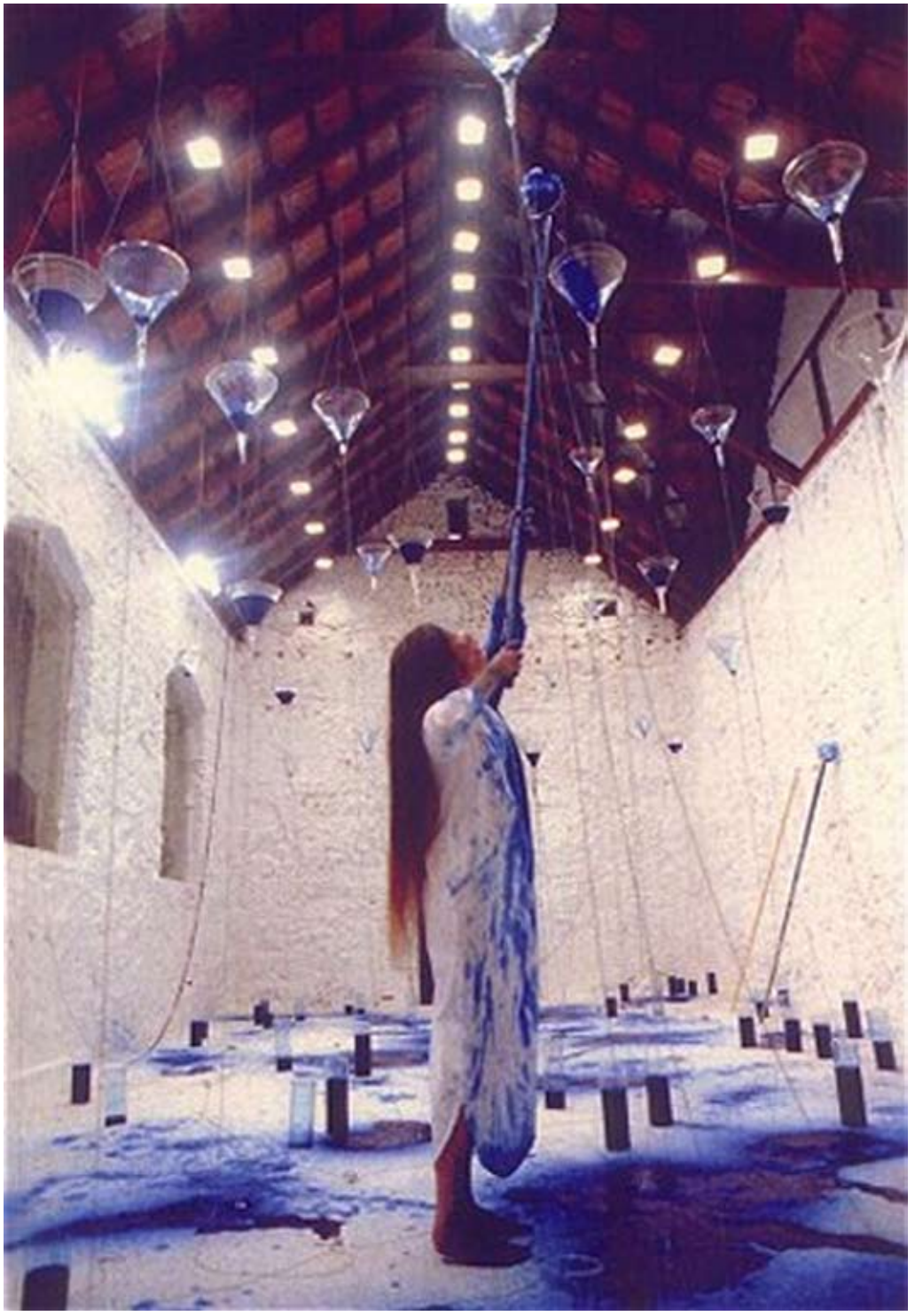
Ainda que sobre pouco espaço para as habilidades técnicas, os ofícios permaneceram nas ações: repetição, manejo, reflexões. Victor Grippo, afirmou em texto de 1976, que a arte precisava retomar a concepção de ofício. *Brígida Baltar* empreendera uma série de trabalhos em que os ofícios são revistos. Porém, agora, passada a ampliação material empreendida pelos objetos da arte conceitual, tais ofícios tangenciam os sintomas do impossível. Da própria casa, Brígida retirou as primeiras materialidades de suas ações. Criou buracos nas paredes, recolheu tijolos em pó, coletou goteiras. Os objetos utilizados ocupam o lugar de pequenos receptáculos para coletar e guardar vestígios efêmeros. A partir dos anos noventa, a artista empreendeu uma serie de coletas, registradas em vídeos e fotografias, ampliadas em desenhos e objetos. Coletavam-se neblinas, orvalhos, maresias. Assim, como uma personagem do sublime, vemos Brígida empenhada em ações impossíveis. Mas também é impossível estabelecer a eternidade dos objetos. Nestas ações empreendem-se pequenos ofícios, banais, utópicos. E o que sobra é a afirmação de que a arte reside fora dali, como promessa.

Márcia X derramara o azul do céu, como metáfora, em líquido da carga de caneta esferográfica. Uma ação performática: *Alviceleste*. O gesto era sistematicamente repetido. Enchiam-se os funis de maneira instável, errática. Enquanto isso, o líquido que escapava escorria pelo corpo da artista, tingindo-a, benzendo-a. A ação ritualística é a própria história a ser contada, mesmo que não sobre nada depois para repeti-la, só vestígios destes pequenos ofícios. A temporalidade, o empenho, a escolha dos locais e objetos criam obras materiais para conceitos imateriais.

A materialidade torna-se etérea e precária: umidades, poeiras, confetes de carnaval, papéis sujos de borracha. Mas, como alertara *Duchamp*, a materialidade da arte sempre foi precária. Uma pintura dura, com suas características originais, apenas poucos anos, assim como quem a fez. “Para sempre é sempre por um triz”, como nos versos da canção de *Chico Buarque*. Mas algo deve restar depois que apagamos as luzes dos museus e galerias.

Naum Gabo, um dos expoentes do construtivismo, nos instigou com a pergunta: “quem é o gênio que nos contará uma lenda mais arrebatadora do que este conto prosaico cha-

Márcia X
Alviceleste, 2003.



mado vida?". [8] Assim, a arte poderia sucumbir, desistir, procurar em vão purezas formais, autonomias, como de fato aconteceu. Mas, há alguns séculos que a pintura inaudível e estática de *Giorgione* e *Poussin* nos estimulara à não-rendição diante da impossibilidade representativa das tempestades. O gesto de *Pollock* também não fraquejou à impossibilidade do automatismo. *Lucio Fontana* no embate com a tela não desistira, oferecendo-nos um rasgo conceitual, o resultado de uma luta. *Yves Klein* criara suas próprias asas do desejo, mergulhando no vazio. Um Ícaro repentino numa pacata rua parisiense. Corpo, ações, ofícios, incapacidades, gestualidades. Tudo são vestígios. E a arte insiste diante da perenidade, aproximando-se da banalidade de viver. Ser é perecer. Atesta-se a presença da extenuação, tanto na materialidade dos objetos quanto na efemeridade dos fatos socioculturais. Restos de carnaval. Telas rasgadas. Orvalhos e neblinas em litros incompletos. Um ar do tempo. A arte contemporânea, então, empenha-se em não se render às autorias geniais da Natureza ou de Deus, trazendo-nos um pouco de calor, algum verão para o *fog* londrino da *Tate Gallery* com o sol de *Olafur Eliasson* que iluminava e aquecia os espectadores, anulando parte do prédio, fazendo da galeria o firmamento.

Para finalizar, coloco uma afirmação de Duchamp que nos faz refletir sobre a tarefa do historiador da arte em criar cada vez mais relações com a vida, para fora das gavetas e arquivos, atentos a não-inclusão dos *outsiders*, à elitização da historiografia. Na década de sessenta, Ducahmp declarou:

> "*O quadro morre ao fim de quarenta ou cinqüenta anos, porque a sua frescura desaparece. A escultura também morre... Depois, chama-se a isso História da Arte... os homens são mortais, os quadros também... a História da Arte é o que resta de uma época num museu, mas não é necessariamente o melhor dessa época... não vou ao Louvre há vinte anos*". [9]

---

[1] Ducahmp, Marcel. *Engenheiro do tempo perdido*: entrevistas com Pierre Cabanne. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 112.
[2] Idem, p. 25.
[3] Agamben, G. O autor como gesto. In: _____ *Profanações*, São Paulo: Boitempo, 2007, p. 63.
[4] Lippard, Lucy. *Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
[5] Wolheim,Richard. *A arte e seus objetos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 37.
[6] Cauquelin, Anne. *Freqüentar os incorporais*: contribuição a uma teoria da arte contemporânea, São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 42.
[7] Danto, Arthur. Arte y significado. In: _____ *La Madonna del futuro*: ensayos en un mundo del arte plural. Buenos Aires: 2003, p. 31.
[8] Gabo, Naum. O manifesto realista 1920. In: Chipp. H. B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 331.
[9] Duchamp, op. cit., pp.103s.

À Imagem e Semelhança: As mudanças e permanências na figuração de crianças nas pinturas de Eliseu Visconti, Vicente do Rego Monteiro, Lasar Segall e Tarsila do Amaral

Magali dos Reis

Docente da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais PUC Minas.
Doutora na Área de Educação, Sociedade e Cultura pela Universidade Estadual de Campinas – SP (Unicamp).

O estudo analisa a imagem da criança nas pinturas de Eliseu Visconti, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e Lasar Segall. Na pintura crianças tornam-se anjos, meninas enlaçam-se e enlaçam a composição da obra, corpos repousam sobre lençóis, meninos transfiguram a inquietude da puerícia. As paisagens são permeadas pelos enigmas da infância. As imagens da criança não são retratos de certa infância, o que faz a sua força é que elas são imagens políticas e inseparavelmente imagens de um inconsciente social, e sob esta ótica, são registros de corpos sempre falados, descritos e analisados por adultos, não tendo voz própria, sobre as formas como vêm sendo interpretados, expressos, percebidos.

Infância; Educação; Arte.

This study analyses the image of children in the paintings of Eliseu Visconti, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, and Lasar Segall. Children in paintings become angels, little girls entwine themselves and become part of the composition of the painting, bodies lie on sheets, little boys transfigure the turbulence of childhood. Landscapes are permeated with the enigmas of infancy. Children's images are not portrayed with a defined infancy. What gives them strength is that they are political images, and images that are inseparable from social unconsciousness. It is through this perspective that they are records of bodies that are always talked about, and described and analyzed by adults, without manifesting through their own voices in regard to the forms that are being interpreted, expressed, and perceived.

Infancy; education; art.

Tornar Visível

Klee afirmara que a arte não mostra o visível, ela torna visível. Compreender a arte é também compreender a sua marca que permanentemente denuncia o artista, os sujeitos e as relações. A arte brasileira mostra sua cor e não abdica ao etéreo, ao exótico, ao sensual. Estes são significantes aparentemente dispersos, que recebem uma conexão resultante e instauradora de uma sincronia entre passado, presente e futuro, cujos nexos encontram sentido através de uma operação iconológica. De certo modo, o pintor expõe o que o rodeia – a vida em sua complexidade. Rejubila o tempo ao semear metáforas onde a pigmentação é trabalhada, ampliando a carga poética e a eficácia pictórica, pois a idéia de "representação" na pintura corresponde ao pensamento poético, sobejando a concretude da realidade e sua natureza líquida.

As imagens operam como corpos traiçoeiros. Na pintura do olhar, o mais etéreo dos sentidos, conflui três lógicas: a do espaço, a do tempo e a do gesto formalizado. O choque do indivíduo diante de uma imagem, a sua imagem - *A imagem e semelhança*. Por ela (a imagem) perpassa uma unidade que emerge como citação, mas referendada por um tempo que nega a si próprio, tempo de um presente contido no passado. Da obra emana o desenho – o grande mistério do ser, do estar, do viver. A pintura por vezes é confundida com o ato de pintar, vertendo-se em produção de imagens. Em nossa Pedagogia moderna tendemos a aprisionar as imagens e vertê-las em invenções reafirmando-as como consectárias do fazer educativo. O tempo poético torna-se o fazer, sobrepujando o futuro a missão da concretude da vida, eis que estas são as armadilhas de captura do olhar.

Reina na historiografia da arte brasileira, certo silêncio sobre a criança. Reafirma a tradição e consolida o arco que a une ao exercício experimental dos sentidos. A construção da obra exige mais fantasia, não livre de tensões, ou apropriações culturais. A forma como a arte transforma a cultura no seu sentido mais amplo eis a questão central, e o paradoxo é a força que, silenciosa e insidiosamente, tece a trama do mundo. A circunstância do encontro é a própria figura do representado, ambivalência entre alta tensão e contenção do movimento. Na contramão do previsível, e no intuito de escapar da relação pendular entre controle formal e intuição, a Pedagogia faz da imagem sua matéria, seu suporte, e dela modela sua didática moderna. Imagem que tem o controle e precisão, que tem no centro um instante cego, mas conceitualmente importantíssimo. O despojamento e a disponibilidade do olho são infinitos e para o equilíbrio destes é a incrível sofisticação e complexidade que se aprende na história da representação. Contraditoriamente, a imagem é uma ferramenta de desatenção. Quanto mais imagens conseguimos apreender mais imagens esquecemos. Porém, a imbricação entre imagem e pedagogia, sobre a qual se pensa ainda insuficientemente, restringe a figuração da infância a uma concepção, isto é a uma visão, como uma operação de pensamento, que ergueria diante do espírito um quadro ou uma *representação* do mundo, o mundo da imanência e da idealidade. Imerso no visível, o vidente não se apropria do que vê apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo, o que implica em fazer supor que a imagem, necessariamente, traz alguma informação, ou em outros termos, comecemos por compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura “fala” a seu modo.

O Sono e o Sonho da Razão

Mas, afinal qual é a criança que emerge da pintura, como foi imaginada pelos artistas que protagonizaram os movimentos de renovação, na virada do século XX? Não podemos nos remeter a ***uma criança*** ou a ***uma idéia de infância***, mas a noções de infâncias que permanecem imortalizadas pelas imagens que delas foram produzidas. *Infâncias* que se ligaram a determinados viéses, e que constituíram por fim uma realidade. Entretanto, esta é uma realidade figurativa, pois aquelas não são as *crianças de carne* que viveram, à época, mas uma recriação do ser criança, do *vir-a-ser* e do *devir criança.* A utilização de fontes imagéticas na pesquisa não prescinde do concurso perseverante e si-

multâneo de procedimentos metodológicos estreitamente associados à história da arte, à trajetória dos pintores analisados e aos meios que encontram para produzir esta ou aquela arte, ou ainda a forma como as produções artísticas analisadas foram recebidas pela sociedade brasileira em sua especificidade. E por fim, o caráter próprio da obra, sua ontologia enquanto obra. Se as tintas do século XIX representavam o ideal de homem, reforçavam a religiosidade cristã, protagonizavam os aristocratas, nobres e alto clero, e enfim os brancos e ricos, na virada do século, no entanto os artistas procuraram temáticas que iam da negritude, ao trabalho, do branco ao pobre, passando pelo indígena. Foi justamente nesse ponto que os artistas acadêmicos operaram o silêncio sobre as diferenças. Elegeram o uno, em detrimento do múltiplo e seu universo. A tradição de nossa pintura, que conforma nosso imaginário, concebeu a diferença entre os representados como assentada em escolhas neutras, se revelou eivada de constrangimentos e relações de poder. O dado a sublinhar consiste em que o processo de modernização brasileiro abriu para a arte o caminho de uma visualidade nova, com temas e protagonistas pouco vistos antes. Foi justamente esta vertente heróica e desbravadora dos modernos capaz de fazer surgir um universo de possibilidades estéticas e artísticas. Assim é possível concluir que por trás da aparente liberação gestual dos artistas eternizou-se a consciência e o respeito aos limites impostos pela tradição do quadro (não da pintura). Ao romper com o caráter ortogonal do suporte, ao alterar irremediavelmente a relação figura-fundo tão cara aos acadêmicos e finalmente ao romper com o gesto formalizado, os artistas modernos denunciam na produção, supostamente voluntariosa, a realidade de uma pintura pautada na concreção lapidada pelo olhar do artista, pela feitura, diversa daquela 'estética do acabado', que bem definia os cânones acadêmicos.

Assim, se o tempo serve como suporte à discussão pedagógica da imagem, é na busca de um tempo ancestral que reside a mais densa procura. Exercer novas possibilidades interpretativas entre os diferentes fluxos de uma mesma temporalidade, na profundidade do distanciamento da atualidade faz emergir o paradoxo como o que alimenta o motor da história, no sentido de que uma questão inaugurada no passado pode ser contestada no futuro por aquilo que a motivou. A ciência aliada à arte tem uma função de constituição do sujeito-artista que através de suas obras o coloca no centro da cena do mundo, produzindo o afastamento do representado. A pedagogia ao contrário, reacopla a imagem como forma de reaproximar os indivíduos da exterioridade, reintroduzindo-os (ou não) no interior da cena do mundo. O estudo da imagem da criança na pintura brasileira nos indica que na dobra arte/educação há uma dimensão que deve ser preservada, um equilíbrio e uma ordenação subjacente de todas as forças da natureza: a infância – como uma categoria que tendo um ritmo secreto se estabelece na coreografia gravitacional ***do ser e do devir***. Não podemos, entretanto, nos intimidar com o temor de Cézzane de que *a explicação de uma obra mutile a sensação e corte o prazer*, se as palavras parecem impotentes para suprimir o mistério da criação artística, o saber acarreta às vezes um acréscimo de prazer e conhecimento sem tirar a magia da obra. A função do artista talvez seja a de fazer da superfície plástica, local de absorção da visibilidade do mistério, por isso nos

emocionamos inexplicavelmente diante de uma tela, porque ela se comunica conosco por meio desta dimensão do real enquanto imanência. Essa dimensão nos é acessível, quando somos capturados pela certeza de que estas são formas em que o mistério do mundo se torna visível para nós. A díade racionalidade e campo perceptivo da intuição abre um território de possibilidades de reconciliação com a idéia de uno, no sentido de que a razão seria o outro lado da ordem interna do humano, enquanto que a arte seria o outro lado da ordem externa dos sujeitos, que vão se constituindo ao se modificar no decorrer dos tempos, por intermédio da reorganização constante do campo da percepção. Ciência e arte assim entendidas seriam um duplo que nos levaria ao paradoxo do uno: o indivíduo. Neste sentido, o que é específico da pintura é a disseminação que ela proporciona, isto é, o seu poder de ser única e múltipla ao mesmo tempo, ou, em outros termos, é o uno que se torna vário. Detendo-se no visível, a pintura brasileira exclui o invisível da criança e, em alguns casos, o desenho hiperboliza a ludicidade da infância. Deste modo, a arte talvez seja mesmo o sono e o sonho da razão. [1] Há uma desconcertante fissura entre a criança real e a alegórica, representada em muitas das obras analisadas.

Nas obras de Tarsila, essa criança é "serena" contrariando a noção vigente à época, de criança como um ser sem controle sobre suas paixões; na tela ela é também uma projeção dos ideais em torno da desejada criança brasileira. Visconti retrata a experiência pueril produzindo, nas composições, um clima, ao mesmo tempo sensual e puro, ainda que estas estejam inscritas na chave do desejo, masculino, de um feminino de liberdade amorosa.

Em Rego Monteiro, a criança é "lúdica", na mesma medida em que é "irreal", ou dito de outro modo, falta a prova de que é "realidade objetiva", percebida pelos sentidos, visível aos olhos. Além disso, parte significativa de suas obras é de cariz religioso. Segall, por seu turno, parece conciliar composições que fundem paisagens e figuras brasileiras, buscando situar as figurações de tipos populares anônimos, como os negros, as crianças, os pobres, como elementos centrais de certa "paisagem social brasileira".

A infância imaginada passa por essa criação do artista: apenas uma imagem a espera de ser animada pelo olhar do espectador. A vivacidade da imanência é o espaço da simultaneidade e do caos, o que não deixa de estabelecer dentro do devir, a base de mudanças de linguagens, tanto de código como de sistema, que é a síntese de uma das questões centrais deste estudo que é a de conservar a arte como força capaz de ordenar o caos. Voltemos agora à criança e às elaborações teóricas que delas, nós, adultos, temos feito. Irreal! Talvez, mas parece ser uma preocupação que pouco nos importa, já que o irrealismo é alucinante de convicção. O imaginário social, a história de vida e as experiências da infância condicionam o artista a uma crítica e a uma interpretação de como o adulto retrata o estereótipo da criança ideal, seja ela branca, negra mestiça, pobre ou rica, mas que figura como aquela "saudável", "obediente", "sem vícios", a criança que é uma "promessa de virtudes".

É possível que percepções antagônicas em relação à infância tenham alimentado a nossa noção do que é ou de como deve ser a vida da criança. Sentimentos de medo acerca da natureza, de sua natureza, mistura de sentimentos paradoxais, que muito se assemelham aos sentimentos contemporâneos que temos em relação à infância. As crianças são tanto amadas, cuidadas, educadas quanto mal tratadas, admoestadas, escravizadas, são mais expostas aos perigos, e, em situações de conflito, são elididas. Se existe um sentimento cristão de que a criança deva ser preservada, se há hoje um conjunto de leis que supostamente resguardam os direitos universais das crianças, é verdade também que elas contraditoriamente são cada vez menos numerosas e menos importantes para a sociedade. Há, portanto uma omissão que é capaz de resumir verdades singelas, de elevada significação. Se considerarmos a pobreza e a falta de escolarização da criança brasileira, ao longo de sua história, as teses européias soam como absolutamente inadequadas em face das realidades de uma sociedade patriarcal, cuja história ganha os contornos europeus mais precisos, no século XIX. Recuperar essa trajetória parece ser o desafio do enfrentamento de um passado e de um presente repleto de tragédias anônimas.

---

[1] Cf. Coli, Jorge S. O acordar dos Monstros. **Mais!** Folha de São Paulo, p.19, 16/nov, 2003.

O campo expandido da história da arte contemporânea brasileira

Marília Andrés Ribeiro

Professora Doutora (UFMG/CBHA)

O texto discute os paradigmas que norteiam a arte contemporânea a partir das interpretações de Rosalind Krauss, Nestor Canclini e Icleia Cattani pautadas pela expansão do campo artístico, o hibridismo e a mestiçagem. Focaliza as propostas de Hélio Oiticica e Ivã Volpi mostrando dois momentos de instauração da arte contemporânea brasileira .

História; Arte; Contemporânea.

The present text is a discussion about the paradigms that conduct the contemporary art through the interpretations of Rosalind Krauss, Nestor Canclini and Icleia Cattani. These ideas are related by the enlargement of the artistic field, the hybridism and the crossing of different styles. It focuses the projects of Hélio Oiticica and Ivã Volpi which describe two moments of the Brazilian contemporary art establishment.

History; Art; Contemporary.

Refletir sobre a mudança de paradigmas na história da arte contemporânea é discutir a transdisciplinaridade, a expansão do campo artístico, os cruzamentos culturais, hibridismos, mestiçagens, contaminações, a instauração de práticas artísticas contextuais, e, sobretudo, a abertura do campo da história da arte às novas possibilidades de interpretação.

O campo expandido da arte contemporânea americana

Iniciamos a discussão com as questões abordadas por Rosalind Krauss referentes à expansão do campo artístico, focalizando instalações minimalistas e interferências da *Land Art* na arte norte-americana dos anos 1970. Krauss aponta que a passagem da escultura moderna para as instalações pós-modernas se dá a partir do questionamento do conceito de escultura, pautado por uma "lógica do espaço interior das formas", ou seja, pela "idéia de que a explicação para uma configuração particular de formas ou texturas na superfície de um objeto deve ser buscada em seu centro".[1] Em contraposição a essa lógica tradicional, as propostas minimalistas incidem sobre a lógica do espaço exterior, o espaço público da nossa experiência perceptiva, relacionado com o contexto sociocultural no qual nos inserimos. Segundo Krauss, "a ambição do minimalismo, portanto, era recolocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando a sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural".[2]

Ao eleger elementos despojados e seriados da produção industrial e configurá-los dentro de um determinado espaço específico o artista minimalista está nos convidando a experimentar e interagir dentro desse espaço-tempo, levando em conta a presença do outro. Krauss percebe essa mesma ampliação do campo da escultura

nas propostas da *Land Art*, em que a experiência fenomenológica de nosso corpo num amplo espaço de terraplanagem e sua relação com os outros é fundamental. Nesse campo expandido, Krauss reflete sobre a passagem da arte moderna à arte pós-moderna norte-americana no contexto dos anos 1970.

A ampliação do campo na arte contemporânea brasileira

A discussão sobre a ampliação do campo artístico e a experiência fenomenológica com os objetos e corpos no espaço-tempo já está presente, desde os anos 1960, no pensamento pioneiro de Ferreira Gullar e Hélio Oiticica, formuladores do neoconcretismo brasileiro[3].

Na *Teoria do não-objeto* Ferreira Gullar anuncia um novo espaço que será ocupado pela arte contemporânea, um espaço-tempo do não-objeto, em que "se pretende realizada síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência".[4] Gullar entende que o não-objeto aplica-se às "obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento",[5] referindo-se às obras dos poetas e artistas visuais neoconcretos. Tanto Gullar quanto Krauss pautam suas reflexões pela fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty.[6]

O pensamento e a obra de Hélio Oiticica complementam e concretizam a teoria de Ferreira Gullar, contribuindo decisivamente para a expansão do campo na arte contemporânea brasileira. A questão da construção e da pintura, eixo das pesquisas de Oiticica, inicia-se com as estruturas bidimensionais nos *Metaesquemas*, transforma-se em "estruturas-cor" no espaço-tempo, através dos *Núcleos, Bólides e Penetráveis*, e culmina na instauração dos *Parangolés*.

Oiticica nos diz como se desenvolve sua pesquisa da cor na pintura bidimensional e sua passagem para as "estruturas-cor" tridimensionais: "A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o suporte do quadro, um campo *a priori* onde se desenvolve o "ato de pintar", mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo" [7].

As propostas ambientais de Oiticica envolvem a participação ativa do "espectador", que se transforma no "descobridor da obra", na medida em que ele entra dentro dela e é convidado a experimentá-la sensorialmente. Oiticica distingue os *Núcleos* dos *Penetráveis*, mostrando que: "Enquanto para mim os primeiros *Núcleos* são a culminância da fase anterior das primeiras estruturas no espaço, o *Penetrável* abre novas possibilidades, ainda não exploradas, dentro desse desenvolvimento, a que se pode chamar construtivo, da arte contemporânea.". [8]

As experiências e reflexões de Oiticica com a cor-estrutura, o espaço-tempo, o espectador-participador, culminam na invenção dos *Parangolés*, que consistem na própria experiência do movimento do corpo do participante no espaço coletivo, através da dança e da música dionisíacas. Quando vestimos com capas, carregamos estandartes, interagimos com o outro no espaço-tempo, estamos deslocando o nosso corpo num movimento coletivo e participando de um ritual que retoma a "estrutura mítica primordial da arte". Na construção dos *Parangolés*, Oiticica apropria-se de materiais comuns – plásticos, panos, esteiras, telas, cordas –, relaciona-os com objetos já existentes na cultura popular – estandartes, tendas, capas – e transforma-os num "Programa Ambiental" baseado na "estrutura-ação". Essa "estrutura-ação", que "propõe uma manifestação total, íntegra, do artista, nas suas criações", integra sua experiência de vida e sua participação na Escola de Samba da Estação Primeira de Mangueira, apropriando-se da música, da dança, da visualidade popular e do universo afro-brasileiro, como aponta Roberto Conduru.[9]

Os *Parangolés de Oiticica* constituem uma nova maneira de experimentar o corpo e o ambiente, de modificar a vida cotidiana e de inserir o público/participador enquanto coautor da obra.[10]. Eles também ressignificam a cultura popular urbana dentro do circuito artístico institucional, produzindo tensões, provocações, portanto, instigam uma discussão que vai além das teorias do campo ampliado, direcionando-se para as questões do hibridismo, das mestiçagens, dos cruzamentos portadores de sentidos e dos diálogos com as comunidades.

Hibridismo e mestiçagem na arte contemporânea latino-americana

Discutiremos o hibridismo considerando a reflexão pioneira de Néstor García Canclini[11] sobre a questão das culturas híbridas na América Latina, que propõe pensar a interface entre o global e o regional na cultura pós-moderna. Canclini constata que existe uma contradição entre a modernização social e o modernismo cultural nos países latino-americanos, que se estruturaram a partir do entrecruzamento de tradições indígenas com as católicas coloniais, e as ações políticas, educativas e comunicativas modernas. Defende a singularidade e o comprometimento social do modernismo na América Latina enquanto contribuição significativa para a construção de campos artísticos autônomos. E aponta, na linhagem do pensamento de Andreas Huyssen,[12] a emergência de uma cultura pós-moderna que reorganiza as relações entre a modernidade e a tradição, o erudito e o popular, a cultura de elite e a cultura de massa.

Essa reestruturação cultural se dá através da interpenetração e migração de diferentes culturas, possibilitando o aparecimento de novos fluxos de circulação cultural, de formas culturais híbridas e de uma arte mestiça, impura, que surge no cruzamento da arte européia e da arte popular. Canclini cita vários exemplos de manifestações artísticas híbridas que provocam tensão no campo cultural latino americano, desde a releitura provocativa da iconografia religiosa de Léon Ferrari até os grafites das tribos urbanas que aparecem de forma irreverente como "uma escritura territorial da cidade".[13]

A discussão iniciada por Canclini é atualizada e problematizada por Icleia Cattani, que focaliza a mestiçagem na arte contemporânea brasileira como possibilidade de cruzamentos produtores de sentido entre linguagens, procedimentos e processos criativos. Enquanto Canclini enfatiza o aspecto racial do termo mestiçagem e usa o termo hibridismo para designar as diversas mesclas interculturais, Cattani questiona o hibridismo enquanto conceito que propicia a fusão entre elementos diferentes e entende a mestiçagem como a possibilidade de justaposição de elementos heterogêneos que permanecem em tensão. Essa tensão se dá nos cruzamentos, nos intervalos, nas entrelinhas, nos entrelugares das obras, propiciando o fluxo de múltiplos sentidos e de uma rede de conexões potencialmente infinitas. Segundo Cattani, "o entre é próprio das obras realizadas sob o princípio das mestiçagens, das quais surge a diferença sem lugares fixos, alterando sem cessar seus limites internos e externos; são obras marcadas pelo signo da expansão e da novidade, fruto de duas ou mais origens diferenciadas".[14]

As obras mestiças resgatam a inteligência do fazer artístico (*métis*); propiciam a subversão dos princípios da arte moderna; acontecem na transversalidade, nos cruzamentos e se concretizam por meio de apropriações, justaposições, desdobramentos ou migrações. Cattani refere-se às obras que vinculam novas modalidades de expressão e utilizam simultaneamente diversas linguagens - as instalações, a videoarte, os livros de artistas, as performances- e àquelas que usam as novas tecnologias. Cattani salienta ainda que a mestiçagem possibilita a construção de uma "utopia contemporânea", que é simultaneamente crítica e poética. "Crítica, porque se elabora na contracorrente da indiferenciação globalizada, propondo, em oposição a essa, a existência e a aceitação das diferenças socioculturais e artísticas dentro de uma teia rizomática" e "poética, porque o lugar da utopia não é apenas o político nem o social, mas, também, o da criação".[15]

Cattani faz uma leitura interessante da poética e da poiética[16] de Nelson Leirner e Alfredo Nicolaiewsky, mostrando que suas obras são marcadas pela "ironia, a crítica, o humor, mas também pelo espírito lúdico, a memória e a história pessoal de cada um". [17] Ambos usam no processo de instauração de seus trabalhos a apropriação de signos da cultura popular urbana, as citações de outros artistas, as proliferações de uma mesma imagem, mas antes de tudo criam tensões, "lugares nos intervalos entre as imagens, provocando cruzamentos em que os sentidos se justapõe (...)".[18]

A reflexão de Icleia Cattani abre caminho para a possibilidade de uma interpretação singular na arte contemporânea brasileira, resgatando um pensamento mestiço, instaurado nas Américas desde o período colonial, segundo a perspectiva de Serge Gruzinski.[19]

A poética de Ivã Volpi

As questões relacionadas com a expansão do campo artístico, o hibridismo e a mestiçagem nos instigam a pensar sobre o trabalho de Ivã Volpi[20], artista que vive e atua em Minas Gerais, onde a presença da miscigenação cultural remonta ao período colonial,

marcada pela obra de grandes artistas, entre eles Antônio Francisco Lisboa e Manoel da Costa Ataíde. Se na colônia o Barroco mineiro destaca-se como uma tendência mestiça singular na arte brasileira, hoje, muitos artistas da região, impregnados pela herança popular e barroca, trabalham na interface entre o resgate dessas tradições e a experimentação com as possibilidades da arte contemporânea.

A poética de Ivã Volpi é marcada pela tensão entre o fazer artístico artesanal e a expansão do campo da pintura; a experimentação com a justaposição de materiais da região, de símbolos da cultura popular e da citação de outros artistas; e o trabalho integrado à comunidade que resgata e recria as *Bandeiras* da tradição católica de São Sebastião de Águas Claras, arraial situado em Macacos, próximo a Belo Horizonte.

Ivã inicia sua atuação no circuito artístico, nos final dos anos 1980, com a série *Bambus,* tecendo uma poiética que justapõe os bambus encontrados na região com os tecidos populares (o chitão) e a pintura vibrante de cores contrastantes. Com os bambus Ivã constrói objetos, instalações e propostas de intervenção na paisagem. A intervenção *Costurando as Trilhas Perdidas*, realizada em 1993, na Serra Del Rey, em Nova Lima, é um protesto contra a devastação do meio ambiente, desta vez pelos motoqueiros que sobem as montanhas provocando fissuras por onde passam. A proposta do artista consistiu em costurar essas fendas com bambus, visando reconstruí-las, e chamar a atenção dos motoqueiros, da comunidade e da imprensa para essa ação destrutiva. Ivã nos fala sobre a poiética dessa intervenção: “Eu resolvi fazer uma denúncia e escolhi o dia internacional do meio ambiente, 05 de junho. O meu desafio era costurar uma montanha. Eu usei bambus, que são super flexíveis, para ziguezaguear a fenda. Os bambus funcionaram como linha”.[21]

Além do sentido político, referente à denúncia ecológica a favor do meio ambiente, a obra apresenta uma tensão entre elementos heterogêneos justapostos – os arcos de bambus e as fendas nas montanhas –, aproximando-se ainda das propostas da *Land Art*, que convidam o público participante, neste caso, os motoqueiros, a estar ali dentro, experimentando uma nova situação de passagem pelas montanhas.

A vontade de experimentar novos materiais e novas propostas leva Ivã Volpi a ampliar o trabalho com as sobras de tecidos, criando tapetes coloridos que ele ensina às crianças, mulheres e presidiários, através de ações sociais coordenadas pela Cooperativa Mãos Poderorosas. Nessas oficinas ele resgata o fazer artesanal das tapeceiras da região, integrando-o com desenhos criativos, muitas vezes feitos pelos próprios aprendizes, que têm ali uma oportunidade de aprender um oficio artístico e ao mesmo tempo encontrar a harmonia interior. Ivã Volpi acredita no trabalho de arte como uma maneira silenciosa de encontrar a si mesmo, uma forma de meditação que vai “limpando a cabeça”, por isso investiu no trabalho de tapeçaria com os presidiários de Contagem, trabalho que deu bons resultados, inclusive a reintegração de alguns ex-detentos na comunidade.

Mas a proposta de tapeçaria se extende também à série de *Bandeiras de São Sebastião,* produzidas com a justaposição de tecidos, contas, fitas e citações eruditas e populares de imagens de São Sebastião. Essas bandeiras mestiças não só apresentam uma tensão entre a expansão do campo da pintura e a apropriação da cultura popular, entre o vermelho símbolo de São Sebastião e o verde das montanhas de Minas, mas também se inserem na festa do padroeiro como um elemento fundamental do ritual católico que se celebra anualmente no dia 20 de janeiro com a missa, a procissão, o hastemento da bandeira e o leilão. Apresentam ainda uma ambigüidade própria de uma mestiçagem que se situa entre a arte e a religião, entre o artista e o devoto, entre o ateliê e a festa popular, ressignificando antigas tradições religiosas brasileiras coloniais. Semelhante aos *Estandartes* dos *Cortejos* de Luciano Santos,[22] as bandeiras de Ivã Volpi se situam entre o objeto-arte e o objeto-adoração, participando de um espaço-tempo que ao mesmo tempo pertence à religião e à arte contemporânea.

Ivã nos conta como foi a sua poiética de instauração das *Bandeiras de São Sebastião* e a participação da comunidade nessa ação.

> A bandeira da procissão era feita de linho, mas estava velha, descorada. Então, resolvi fazer uma outra. Cheguei em casa e percebi que com tapete eu podia fazer uma bandeira. Peguei um tecido e uma talagarça e fiz a primeira. (...) Peguei uma gravura de Martinelli, aquele São Sebastião tradicional, colei e arrumei uma maneira de encaixá-la. Eu lembro que desmanchei o fundo original da gravura e coloquei a imagem do arraial. (...) Desde então, faço anualmente uma bandeira para o santo. [23]

A participação ativa de Ivã Volpi junto à comunidade de Macacos [24] aponta a preocupação do artista em estabelecer práticas artísticas contextuais que enfatizam o diálogo entre o artista e o público no contexto sociocultural de comunidades específicas, segundo a perspectiva dialógica de Tom Finkelpearl. [25]

Conclusão

Concluímos essa reflexão sobre o campo expandido da arte contemporânea brasileira apontando dois momentos. O primeiro, momento de instauração da arte contemporânea, combativo, provocativo, que marca a atuação das neovanguardas nos anos 1960, a exemplo das propostas radicais de Hélio Oiticica. O segundo, momento de desdobramento dessas propostas, a partir dos anos 1980, no sentido de diálogo com o espaço, o público, as instituições e as comunidades, revelando o caráter crítico e poético da arte, como nos mostra os trabalhos de Ivã Volpi.

---

[1] KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 301.

[2] KRAUSS, *op.cit.*, p. 323.

[3] RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas. Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte, C/Arte, 1997.
[4] GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In: AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 85.
[5] GULLAR, *op.cit.*, p. 90.
[6] MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1971.
[7] OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas.* Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 84.
[8] *Idem.*, p. 86.
[9] CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira.* Belo Horizonte, C/Arte, 2007, p. 83.
[10] OITICICA, Hélio. Livro-catálogo da exposição realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 30 de setembro a 30 de janeiro de 1997.
[11] CANCLINI, Néstor García. A modernidade depois da pós-modernidade. In: BELLUZZO, Ana Maria Moraes (Org.). *Modernidade*: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.
[12] HUYSSEN, Andreas. *Después de la gran división*. Modernismo, cultura de massas, posmodernismo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
[13] CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 336.
[14] CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007, p. 27.
[15] *Idem.*, p. 32.
[16] Iclea Catani distingue poética de poiética. A poética constitui a obra em si mesma, a partir de sua instauração, com seus múltiplos sentidos e significados; e a poiética é a ciência das condutas criadoras, pressupondo o estudo das motivações e dos processos de trabalho do artista, até a instauração da obra.
[17] CATTANI, Iclea Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo. *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 68.
[18] *Idem.*, p. 70.
[19] GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
[20] Ivã Volpi é um dos artistas contemplados no Circuito Atelier, projeto coordenado por Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro, publica entrevista do artista e seu trabalho no ateliê em livro, vídeo e a inserção do artista no site da C/Arte Projetos Culturais: www.comarte.com
[21] RIBEIRO, Marília; SILVA, Fernando Pedro da (Org.). *Ivã Volpi*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. p. 13.
[22] SANTOS, Nara Cristina. Estandartes para o cortejo da arte: possíveis relações de mestiçagem. In: CATANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008. p. 125-136.
[23] RIBEIRO; SILVA, *op.cit.*, p. 21-22.
[24] A participação de Ivã Volpi na comunidade de São Sebastião foi estudada por Fernando Pedro da Silva no livro *Arte pública*. Diálogos com a comunidade. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 93-97.
[25] FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Cambridge, Massachussetts: MIT Press Paperback Edition, 2001.

Passagens transfronteiras e interrogação da identidade na arte contemporanea

Stefania Caliandro

Doutora, EHESS, Paris
Professora visitante, UERJ

As grandes exposições internationais de arte põem o problema da identidade através as obras recentes de artistas que, ultrapassando fronteiras culturais importantes, metem em questão a história da arte occidental, focalizada essencialmente sobre as experiências europea e norte-americana. Jogando com a interação, o diálogo e os momentos incomensuráveis entre as culturas, essas criações levam à definição dos espacos *entre* duas (ou várias) culturas, entre o dentro e o fora duma civilizaçao, e interrogem tanto as referências pertencentes às comunidades quanto as maneiras classificatorias delas. A analise das obras de artistas como Anri Sala e Fiona Tan nos ajudam a ter uma percepção destes espaços culturais baseados nos *não-lugares*, gerados pela comparação com uma cultura *outra*.

Arte contemporanea; estética semiótica; identidade cultural.

Les grandes expositions d'art internationales présentent un questionnement identitaire à travers les œuvres d'artistes transfrontaliers, qui remettent en cause la conception d'une histoire de l'art essentiellement européo-occidentale et nord-américaine. Jouant sur l'interaction, le dialogue et l'incommensurabilité entre les cultures, ces créations ouvrent à la définition d'espaces entre deux (ou plusieurs) cultures, entre le dedans et dehors d'une civilisation, et questionnent tantôt leurs repères communautaires tantôt leurs modalités classificatrices. L'analyse des œuvres d'artistes comme Anri Sala et Fiona Tan nous amène à comprendre comment en réalité ces espaces culturels se bâtissent dans un non-lieu généré par la confrontation avec une culture autre.

Art contemporain; estétique sémiotique; identité culturelle.

Desde o final do século XX, vem se desenvolvendo uma reflexão *intercultural* na arte, determinada menos pela reação aos movimentos precedentes, indo de encontro às modalidades variadas, até ecléticas, do pós-modernismo, do que pela necessidade de um retorno a um *realismo* de tipo quase *documental* – se precisará este ponto –, originando novas realizações. Estudos recentes[1] mostram que a pretensa *mundialização da arte* é um fenômeno complexo, compreendendo, ao mesmo tempo, uma abertura considerável da parte de instituições ocidentais à produção de outras civilizações, a migração sempre mais importante de artistas provenientes de diferentes países, e a instituição de lugares inusitados de arte contemporânea, internacionalmente reconhecidos. O sistema ocidental começou a colocar em questão a própria ótica centralizadora; isto é, a abandonar o olhar inicialmente exótico, e em um segundo momento, etnográfico, dirigido há muito tempo, até séculos, às outras culturas. Este olhar foi denunciado com veemência por Edward Said na literatura, incitando a repensar a situação de *pós-colonialismo* que embebe nossa época, mas paralelos podem ser facilmente traçados na arte contemporânea[2].



Anri Sala, *Làk-kat*, 2004, fotograma da vídeo projeção DVD, cor, som, 9 mn e 44 s. Um exemplar é conservado no Schaulager, Münchenstein, Suíça.

A fim de esclarecer alguns aspectos dessas evoluções artísticas recentes, nós propomos analisar duas criações, respectivamente, de um jovem artista albanês, Anri Sala (nascido em 1974), e de uma indonésia, Fiona Tan (nascida em 1966), ambos viventes na Europa.

***

O vídeo *Làk-kat* (2004) de Anri Sala procede por tomadas muito escuras, próximas a monocromos, começando por uma tela completamente preta. A trilha sonora deixa perceber palavras soletradas, às vezes mal articuladas, repetidas em seqüências, em ritmos e entonações cada vez mais variáveis. Compreende-se que se trata de uma criança que não consegue repetir bem os sons lingüísticos requeridos; isso comporta deslizes semânticos mencionados na legenda[3]. A maior parte do vocabulário, tirado do idioma africano *wolof*, concerne à cor: o preto e o branco como cores (ou não-cores), a cor da pele, o homem branco e o negro são exprimidos nessa linguagem por palavras diferentes[4]. Em alternância, a imagem mostra borboletas e outros insetos atraídos pelo néon ou dois meninos em meio-corpo prestando-se a este exercício de repetição fonética, seguindo

as instruções de um mestre que apenas se entrevê na cena. Detalhe significativo: destes dois meninos negros articulando sua voz um depois do outro, apenas os brancos dos olhos e as unhas claras das mãos salientam-se de maneira nítida, em contraste com a obscuridade da imagem e do lugar, quanto ao resto, anônimo. Entre as palavras repetidas, em um ritmo musical por vezes irritante, uma dá título ao vídeo: o termo "*làkkat*", traduzido em francês como "charabia" (espécie de algaravia)[5], designa em wolof uma pessoa cuja língua materna é diferente daquela do país onde ela está.

O questionamento gira em torno da linguagem como meio de reconhecimento e de identificação cultural, de pertencimento ou de estrangeiridade a uma tradição e a uma etnia, mas igualmente das defasagens produzidas pelas traduções, da dificuldade de transmitir um idioma pré-colonial esmagado pela difusão do francês no Senegal. Porém, este ponto atesta a incomensurabilidade entre as culturas e entre as linguagens: enquanto os termos para designar a maior parte das cores, tais como o azul, o verde, o amarelo foram substituídos pelo emprego do francês, o wolof conserva um vocabulário rico e intraduzível palavra por palavra para denotar os brancos e os pretos em relação tanto ao claro e ao escuro, quanto à cor e à pele[6]. As defasagens entre a imagem e o som, entre o balbuciamento desta linguagem soletrada e sua improvável tradução literal revelam, então, os impasses de uma transmissão intercultural.

Não se trata apenas de conotar a especificidade de uma civilização através de seu meio primário de classificação e de denotação, isto é, a linguagem, mas de mostrar a dificuldade desta comunicação, desta transmissão de uma linguagem à outra, levando em conta também o fato de que o vídeo *Làk-kat* só pode ser visto com uma das legendas em inglês britânico, alemão, francês ou inglês americano. A imagem do vídeo parece insistir sobre o que o visual distingue como pertencente a categorias bem diferenciadas, isto é, a pigmentação da pele, a intensidade da iluminação e o preto e o branco cromáticos; enquanto o legível os reúne nestas linguagens internacionalmente difundidas. Diante da continuidade, mas também das descontinuidades do visível, coloca-se, portanto, em questão, a segmentação arbitrária operada pelo idioma, com a sua classificação paradigmática. A atenção formal à tomada, a valorização fotográfica da imagem, não faz mais que aumentar, como afirma o próprio artista, a defasagem entre o que é visível, o que é nomeável (ou audível) e o que é legível. Esta defasagem resulta, para ele, do "desacordo" profundo entre a linguagem e a realidade e são precisamente estas zonas de desacordo que seu trabalho estético quer interrogar[7].

Não se deve, porém, reduzir o vídeo apenas ao questionamento lingüístico. Se a palavra e a escrita determinam o assunto, a imagem impõe, de algum modo, a maneira de abordá-lo. A respeito dos diferentes níveis: lingüístico, da imagem e mesmo seqüencial ou fílmico, o *preto* é com certeza o que nos parece constituir o eixo para a superposição / defasagem entre estas diferentes formas de *discurso*. Se o preto em si não existe no sentido absoluto, ele é aqui colocado em questão em pelo menos três aspectos: 1) como termo (lexema,

sema), 2) como cor – ou não-cor – (em semiótica, anos atrás, ter-se-ia dito *pictema*[8]) e também 3) como negação da luz, tal a tela preta do início, que retorna em seguida, marcando uma espécie de origem sintática e temporal no encadeamento das tomadas.

Na relação entre a linguagem ouvida e sua tradução semântica, o sema *noir* (preto/negro) se manifesta oralmente por lexemas diversos, quer se trate de um "truc noir" (coisa preta), de um "homme noir" (homem negro) ou de um "homme noir noir" (um homem muito negro) etc. Porém o preto pertence antes de tudo – e nisso a imagem tem primazia – ao campo visual, ou melhor, deveríamos dizer que ele participa do visível, pois o preto não pode ser visto, participa do potencial da imagem, mas em princípio é mesmo invisível. De certo modo, ele pode apenas ser declinado, flexionado como o conceito – talvez se possa dizer, o *noema* – de preto pode sê-lo nas suas variantes lexêmicas em wolof. O preto é visível na pele, na falta de iluminação ou na ausência de luz e, enfim, como cor, mas apenas por subtração[9] dela mesma.

Visivelmente, o preto é uma espécie de *grande ausente*, paradoxalmente presente em toda parte da representação. É um irrepresentável no âmago da imagem. Ou melhor, não há preto, mas apenas *os pretos*, nas variantes que se manifestam tanto na linguagem quanto nas ocorrências fenomenológicas do visível. Se pode ser tentador afirmar que o preto constitui este Outro que não cessa de ser denegado através da luz e de seu obscurecimento, é preciso investigar mais a questão do sujeito enunciador deste *discurso* fílmico. Se prestarmos atenção às ocorrências do branco, menos presentes do que as do preto, aquele é principalmente associado ao simbolismo concernente ao homem europeu (ou ocidental), à maior atividade profissional dele na África (a palavra "*toubab*" significa o homem branco, mas também o médico) e ao imaginário coletivo que transmite consigo. A dualidade entre o preto e o branco faz referência então à dialética entre a cultura *européia* (grosso modo), do ponto de vista do enunciador artista, e esta cultura *outra* (wolof, senegalesa, africana...) onde se colocam os atores, enunciadores eles mesmos, ainda que em outro nível, do vídeo.

Portanto, *Làk-kat* não pede que nos coloquemos em uma cultura ou em outra. O vídeo mostra, ao contrário, a interação e os atritos existentes entre duas (ou várias) culturas, ele não nos interpela a participar, a tomar parte, mas a simplesmente tomar consciência. A interação *entre* as linguagens torna-se, no trabalho estético de Anri Sala, uma reflexão sobre a *intra-medialidade*, ou seja, sobre os espaços *entre-dois (in-between)* abertos pela mediação intercultural.

Esta abordagem envolve ainda uma implicação pessoal, das movimentações *transfronteiras* do autor. Nesse sentido pode-se falar do valor *documental* de sua obra, embora suas tomadas não sejam documentárias no sentido estrito. Elas representam certas fricções experimentadas pelo próprio artista, assim como por uma boa parte da nova geração, em movimento contínuo entre os países e as culturas.

Fiona Tan, *Countenance*, 2002, fotograma da vídeo instalação Filme 16 mm em DVD, 4 DVD, 4 projetores, 4 leitores DVD, 3 amplificadores, 4 alto-falantes; disposição em duas salas. Um exemplar é conservado no Schaulager, Münchenstein, Suíça.





Fiona Tan, *Countenance*, 2002, fotograma da vídeo instalação Filme 16 mm em DVD, 2002, 4 DVD, 4 projetores, 4 leitores DVD, 3 amplificadores, 4 alto-falantes; disposição em duas salas. Um exemplar é conservado no Schaulager, Münchenstein, Suíça.

A instalação de vídeos de Fiona Tan, *Countenance* (2002) se apresenta como um conjunto articulado de projeções divididas em duas salas. Na primeira sala, uma tela mostra rostos filmados em primeiro plano. Uma voz em *off*, a da autora, nos conta em inglês o contexto de produção da obra, realizada durante a estadia de Fiona Tan em Berlim, cidade "estrangeira" para ela[10]. Ela descreve a sua necessidade de ver ("*hungry eye*") e observar o aspecto dos habitantes desta cidade; em seguida, ela é atraída pelo desejo de organizar o material recolhido (as impressões e as cenas filmadas) e evoca, a propósito, as noções de tipo, arquétipo e estereótipo. Entretanto as imagens se sucedem. Os rostos passam um após o outro, à guisa de retratos filmados de perto, em uma atitude que parece querer gerar um tipo de escambo interlocutório com o observador. Porém, na seqüência, este não consegue reter facilmente os traços das figuras, não apenas por causa da sucessão rápida, mas ainda mais porque nada lhes é particular, característico.

Na segunda sala, três grandes projeções, todas em seqüência cíclica, exibem as cenas de numerosas pessoas classificadas conforme sua profissão ("*Working people*") ou ao estado civil ("*Social constellations*"). A duração de cada cena é, aqui, mais longa e o observador pode, então, conceder mais tempo à fruição das imagens dos sujeitos. Uma ou várias pessoas, normalmente em pé, estão paradas e caladas diante da câmera, como se posassem para uma fotografia. Diferente do vídeo na sala precedente, todavia, elas se instalam em um ambiente que parece lhes pertencer: um ambiente profissional, uma casa ou um bairro urbano bem definido. A trilha sonora reproduz o barulho, as vozes da rua, o silêncio dos interiores, sem nenhum comentário em *off* nem interlocução. Um texto apresenta o que, em geral, é facilmente reconhecível nas imagens. São trabalhadores: policiais, um arquiteto, um carteiro, uma florista, uma vendedora de verduras, um cozinheiro, alguns coletores de lixo, alguns operários, um engenheiro, um agricultor, um galerista, um docente, uma secretária, enfermeiros, etc. Ou, ao contrário, os sujeitos exibem sua situação social: recém-casados, crianças, famílias, um adolescente, idosos, e assim outros.

A finalidade é clara, como o afirma a artista na narração de *introdução*: ela procura classificar as pessoas encontradas em Berlim segundo uma tipologia de profissões e de estados sociais. O trabalho retoma o empreendimento do fotógrafo August Sander que, no início do século XX, fotografara trabalhadores e pessoas pertencentes a diferentes classes sociais, a fim de documentar o estado da sociedade e a *psicologia* da própria época[11]. Em um espírito semelhante, Fiona Tan parece querer transmitir uma espécie de arquivo, ordenado por *tipos*, da sociedade que ela encontra. O projeto perdeu o estatuto de estudo objetivo e científico que poderia ter tido quase um século antes, contudo mantém uma certa dimensão documental, pelo enquadramento tipológico conferido. Porém, a tentativa de classificação é intrinsecamente destinada ao fracasso, como diz a própria artista na sua obra.

É suficiente entrar nos pormenores da classificação para se dar conta de que a ordem

dada é apenas aparente, arbitrária e de todo subjetiva. Por exemplo, a tipologia dos *Working people* reúne, após as sub-categorias dos agricultores (*Farmer*) e dos artesãos (*Craftsman*: açougueiro, padeiro, tapeceiro, pintor, etc.), a dos trabalhadores – como se os precedentes não os fossem – (em *Worker* há operários de obras e de fábricas, prisioneiros-trabalhadores...) para continuar em seguida com a dos técnicos (*Technicien*: bombeiro hidráulico, garagista, engenheiro...), dos servidores públicos (*Civil Servant*: coletor de impostos, maquinista, carteiro, policial, lixeiro, docente, pedagogo, diplomata, juiz...), dos empregados (*Employee*: bancário, secretária, técnico em informática, chef, garçom, caixa de supermercado, faxineiro...) – outra sub-categoria muito discutível, se confrontada com os servidores públicos e os trabalhadores subordinados classificados, aliás –, dos diretores (*Executive*) e dos profissionais (*Self-employed*: motorista de táxi, florista, galerista... e, note-se bem, prostituta). Quanto ao resto, se ainda é possível se perguntar, porque os médicos especialistas (*Medical professional*: doutor, psicoterapeuta, psicólogo...) e os trabalhadores *Freelance* (arquiteto, designer, jornalista, escritor, diretor, ator) se agrupariam em sub-categorias diferentes dos empregados e dos profissionais, a última classe, *Miscellaneous*, revela o aleatório desta empresa babélica. Nessa sub-categoria híbrida, de fato, encontram-se reunidos, entre outros, o aposentado, o desempregado, o sem-teto, o viciado em drogas, o estudante, o professor, o advogado, o político, o curador e, finalmente, a artista! A segunda grande tipologia, mais restrita, centrada nas relações sociais, *Social constellations*, suscita igualmente algumas perplexidades, uma vez que reúne, ao lado de solteiros, de pais / mães de crianças, de família, de meninos, de jovens e de pessoas idosas, alguns companheiros de casa, um sem-teto e um grupo de esportistas.

Mais do que uma ótica de arquivo, a instalação *Countenance* empresta da abordagem do "amador"[12], do colecionador, uma lógica de gabinetes de curiosidades transpostos à época pós-moderna. Se não tem o exotismo próprio a este gênero de coleções, é porque a artista procede apropriando-se das modalidades de fatura e de exposição da cultura com a qual ela interage. Conjuntamente ao modelo explícito de August Sander, a instalação de Fiona Tan evoca a obra de outros artistas contemporâneos: *Variable Piece no. 70* de Douglas Huebler mas, ainda mais, na tradição alemã, a fotografia documentária de Bernd e Hilla Becher, certas fotos de Thomas Struth ou, mesmo, de Thomas Ruff. Brincando com uma herança artística que advém essencialmente da cultura que a recebe, o trabalho de Fiona Tan parece nos reenviar a imagem do que ela percebe. Através de um percurso subjetivo de classificação tipológica e por meio de uma referência famosa, tal como August Sander, ela produz, para a sociedade alemã que apostou em seu trabalho, uma representação que reflete não apenas as imagens que esta sociedade fornece, mas a maneira como as fornece.

As obras de Fiona Tan foram às vezes acusadas de propor um *olhar turístico*. Talvez resida nisto sua força estética. Nascida na Indonésia, de pai chinês e mãe australiana, atualmente morando em Amsterdã, ela viveu desde sempre a experiência intercultural. Concebendo *Countenance* no período da própria estadia em Berlim, ela parece exatamente

reelaborar a percepção de um alóctone, tanto curioso quanto bem documentado, que deseja fazer próprias as imagens e as figuras que encontra.

***

As duas obras, *Làk-kat* de Anri Sala e *Countenance* de Fiona Tan, ilustram uma nova maneira de pensar na confrontação intercultural. Mais que de artistas migrantes de um país a um outro, trata-se de fato de artistas movendo-se através de várias culturas. Seu ponto de referência não é, ou, pelo menos, não é *mais* o próprio país de origem, com seu imaginário e sua herança iconológica (como ocorreu para artistas de gerações precedentes, tais como Komar e Melamid, Ilya Kabakov ou Erik Bulatov). É a transição, a passagem entre duas culturas que é o centro de suas reflexões. A própria experiência transfronteira comporta uma reflexão sobre a errância. É a condição de extraterritorialidade e de iniciação transcultural da qual escrevia Homi K. Bhabha[13].

O encontro com o outro não marca, ou não apenas marca, uma pesquisa identitária, mas, sobretudo, um momento de alienação de si, de suspensão dos nossos próprios códigos de significação, de abertura como de reconhecimento da alteridade, que conduzem para apreender a impossibilidade de uma simples transferência ou de uma apropriação. A hibridização não faz mais que evidenciar as defasagens lingüísticas, a dificuldade de categorizar e de definir tipologias padronizadoras. O encontro de duas (ou de várias) culturas supera a oposição ou a polaridade binária através da qual somos acostumados a pensar a diferença. O *entre-dois*, a dialética do *between*, para Bhabha, que se refere explicitamente ao "*entre*" teorizado por Derrida, participa da confusão entre os opostos e pode, porém, existir apenas no interior destas oposições[14]. Assim, as obras interculturais como as de Anri Sala ou de Fiona Tan exploram os momentos de interface entre as culturas. Bem além do relativismo cultural, estas obras se valem de um material documental para enfatizar estes momentos *sem lugar* ("*terra incognita*")[15] em que se percebe ainda a força das incomensurabilidades e das colisões entre os saberes. Os momentos de vertigem, de contaminação e de errância das categorias, são questionados, como que para retardar uma assimilação demasiadamente prematura e direcionar a atenção para as diferenças, não para julgá-las, mas a fim de não esmagá-las muito rapidamente na pragmática da troca. Nesse sentido, estas obras respondem ao fenômeno da globalização, porque, sem tomar realmente posição, promovem uma percepção estética deste espaço deslocado entre as culturas e levantam, ao mesmo tempo, algumas interrogações éticas.

---

[1] Bydler, Charlotte, *The Global Art World, Inc.*, Estocolmo, Elanders Gotab, 2004.

[2] Ver Michel Hatt, Charlotte Klonk, "Postcolonialism", *Art History*, Manchester e Nova Iorque, Manchester University Press, 2006, p.223-239.

[3] "*Leer*", "*reer*": "souper" (jantar) em lugar de "clair" (claro).

[4] Por exemplo "*xees*" significa pele clara; "*nàak*", o outro; "*toubab*", o homem branco; etc.

[5] Nas outras versões da legenda, "*làkkat*" é traduzido por "*outlandish*" em inglês britânico, "*gibberish*" em americano, "*kauderwelsch*" em alemão.
[6] Ver as declarações do artista citadas por Hans Ulrich Obrist, "The fragility of the real", no catálogo *Anri Sala. When the Night Calls it a Day*, Deichtorhallen Hamburgo, Musée d'Art de la Ville de Paris / ARC, Colônia, Walter König, 2004.
[7] Ver Pierre Giquel, "Jean-Luc Moulène / Anri Sala", entrevista realizada em presença de Jean-Luc Moulène e Anri Sala em Agosto 2003 em Nantes, 30 de Outubro 2003, http://www.paris-art.com/.
[8] Ver Louis Marin, "Le discours de la figure", *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, p.45-60, espec. 51.
[9] Segundo as teorias, o preto é dado por subtração ou adição de todas as cores; isso depende essencialmente se compreendido como espectro luminoso ou mistura de pigmentos. Por sua materialidade, o vídeo parece incitar a uma concepção do primeiro tipo.
[10] A artista ganhara subsídio do organismo alemão DAAD, durante um ano, para realizar uma obra em Berlim. O texto de narração do vídeo (traduzido aqui e nas citações seguintes) e a lista, em inglês, de termos descritivos empregados na segunda sala estão transcritos em Fiona Tan, "Monologue" e "Countenance", *Fiona Tan.* Mirror Maker, Linz, Landesmuseen, 2006, p.82-83 e 84-85.
[11] Ver Andrea Wiarda, "Seeing, observing, thinking", *A Prior*, 8, "Fiona Tan", Bruxelas, 2002, p.94-103. Ver também Mark Godfrey, "Fiona Tan's *Countenance*", em *Fiona Tan. Countenance*, Modern Art Oxford, Inglaterra, 2005, p.60-80.
[12] A artista usa este termo na narração da primeira sala, *ib*.
[13] Homi K. Bhabha, *The location of culture*, Londres, Routledge, 1994, p.9.
[14] *Ib*., p.128.
[15] *Ib*., p.246.

Vestir Arte

Patricia Sant'Anna

Doutoranda em História da Arte no IFCH-UNICAMP (bolsista FAPESP)

A presente proposta de comunicação pretende fazer uma primeira avaliação sobre os diálogos travados entre arte e moda nos anos sessenta no Brasil, para tanto, primeiro elaboraremos um olhar panorâmico sobre as principais trocas estabelecidas entre arte e moda durante o século XX em âmbito internacional e nacional, e depois apontaremos as manifestações mais expressivas da década de sessenta e seu diálogo – direto e indireto – com a coleção Rhodia (MASP). As vestes que compõem este acervo são frutos de um processo criativo que gera novas possibilidades referenciais tanto na moda quanto na arte no Brasil dos anos sessenta.

Arte e moda; arte anos 60; moda anos 60.

This proposed communication is intended to make a first assessment on the dialogue between art and fashion in the sixties in Brazil, for what we will first draw up a panoramic sight on the major exchanges between art and fashion during the twentieth century in the world, and then point out the most expressive manifestations of the sixties and their dialogue - direct and indirect - with the collection Rhodia (MASP). The clothes that make up this collection are issues of a creative process that generates new opportunities both in the fashion and in the art in Brazil in the sixties.

Art and fashion; 60's art; 60's fashion.

Segundo Florence Müller (2000) há uma série de ações e movimentos que demonstram o interesse recíproco entre arte e moda. Dentro desse espectro, o vestuário pode ser colocado como suporte dos mais variados questionamentos, indo tanto da arte para a moda quanto no sentido contrário. As vestes podem tanto apresentar expressões sobre o repensar da vida quanto rever os preceitos da moda, isto é, *"criar sinergias arte-moda para imprimir alma à indústria"* (MÜLLER, 2000: 04). Seja qual for a direção do fluxo, o vestuário é utilizado como suporte de produção plástica que se utiliza desse ínterim como forma de aproximar-se rapidamente do público. Esse trânsito de questionamentos acaba por modificar o lugar onde alocamos a arte e a moda em nossa compreensão:

> *"O vestuário, uma verdadeira carteira de identidade social, fora do seu contexto cotidiano é tudo menos anódino ou inocente" (...) "Segundo as épocas e seu intérprete – artista ou estilista –, será tanto a expressão de uma ideologia quanto a crítica de uma sociedade"* (MÜLLER, 2000:04).

Desta maneira, ao longo do século XX, inúmeros artistas utilizam-se da indumentária como meio de empreender e cultivar a sua capacidade provocadora.

Arte e moda

Alice Mackrell (2005) indica que os elos entre arte e moda podem ser identificados desde o início da Renascença, isto é, desde o nascimento da moda[1]. Por exemplo, artistas renascentistas como Antonio Pisano, dito Pisanello (c1395-c1455), desenvolveram, além de pinturas, modelos de vestuário e desenharam padrões têxteis ou de bordados para as vestes usadas nas cortes das cidades renascentistas italianas, esta prática segue-se vivamente até o século XVIII. O século XIX marca a mutação não só no modo de vida ocidental, mas também na maneira como a arte se insere na sociedade. Notamos, durante os oitocentos, um momento de transformação radical tanto do lugar do artista quanto das funções da arte. Em conjunto a isso também podemos notar que os objetos do mundo cotidiano e os vestuários também se alteram, há o início da prática do design e da moda, isto é, da produção de objetos e vestes dentro de uma lógica industrial.

A presente comunicação, no entanto, centra-se-á na produção do século XX, pois é nesse ponto, segundo Mackrell, que temos as primeiras iniciativas conscientes de união entre produtores de moda e produtores de arte. Por exemplo, Paul Poiret (1879-1944) foi um dos primeiros designers de moda a usar a colaboração de artistas da arte de vanguarda, isto porque as experiências destes traziam uma nova visualidade. Poiret utilizou-se justamente dessa força hostil e chocante da arte moderna[2]. Não só usou artistas como Raoul Dufy (1877-1953) para o desenvolvimento de design têxtil para a sua *Petit Usine*, como o próprio Poiret vestiu um manequim para ser fotografado por Man Ray (1890-1976) e que foi usado na capa de 15 de julho de 1925 no *La Révolution Surréaliste*. Porém, devemos nos lembrar que em Paris a moda é um sólido negócio e que a inserção de algo tão radical quanto as linguagens de vanguarda não foi um ação tão inovadora assim, pois segundo Brandstätter (2000), Poiret só se 'arrisca' nesta empreitada após conhecer – e sofrer o impacto – de ver as experiências entre arte e moda feitas pela Secessão Vienense. Poiret assumidamente inspirou-se nas criações de moda de Gustav Klimt, Emilie Flöge e seus companheiros da Wiener Werkstätte, às quais conheceu em viagem de visita a ateliês e butiques vienenses. Logo após esse *tour*, Poiret lança em 1911 a École Martine, uma *maison* de artes decorativas. Notar que para a fundação desta uniu-se à Dufy na produção de têxteis. E esta pequena indústria, em muitos aspectos artesanal, recebeu o nome de *Petit Usine*[3]. Esta iniciativa de Poiret foi depois seguida por diversos estilistas que atuavam em Paris, como Elsa Schiaparelli e Coco Chanel. Porém, como podemos notar, na dita 'capital da moda', o risco é calculado, pois, se a moda e a arte se retroalimentam, isto é, de tempos em tempos a moda emprega artistas de vanguarda (nos mais variados pontos do processo produtivo), o faz por necessidade desse diálogo, pois a moda deve vincular-se à idéia de novidade e nada mais novo do que as artes de vanguarda. Porém, se prestar a esse diálogo é algo radical, e quanto mais longe se está de um local arduamente vigiado por críticos institucionalizados, mais fácil de conseguir travar uma conversa franca.

Por isso, percebemos que a indumentária compreendida como meio de empreender e

cultivar a capacidade provocadora e mesmo teórica[4] da estética do cotidiano tem uma experiência muito mais radical e antiga no ambiente de Viena. Gustav Klimt (1862-1918) inicia em 1906, junto a Emilie Flöge (1874-1952), uma série de desenhos para roupas[5], jóias e padronagens têxteis para a butique desta sua amiga[6]. São vestidos de modelagem e cortes simples conferindo toda a importância das peças aos grafismos abstratos contrastantes de suas estampas e padronagens. Flöge não só produzia e vendia em sua elegante butique vienense as criações de Klimt, como usava essas novas propostas de vestuário[7]. Também poderíamos citar os experimentos *objetos têxteis simultâneos* de Sonia Delaunay (1885-1979) e a abertura em 1918 de sua maison em Madri e posteriormente em Paris, como mais um exemplo de experimentações que provém de outro panorama artístico para serem consumidos posteriormente pela moda parisiense.

Nem sempre a idéia de novidade está contida na proposta de vestuário, às vezes ela provém mais da forma como essa é promovida sócio-culturalmente (publicidade) que propriamente no corpo do vestuário. Man Ray e seus ensaios fotográficos surrealistas são vistos pelo universo do jornalismo de moda como uma possibilidade de experiência visual que coincide com o que há de mais característico no sistema da moda: a promoção da novidade[8]. Dentre os artistas de vanguarda temos também Marcel Duchamp (187-1968) e uma série de obras em que trabalha com temáticas ligadas ao universo da moda/vestuário como os desenhos *Cimitière des Uniformes e Livrées (Nº 1)* de 1913, onde podemos perceber uma indubitável semelhança e inspiração nos catálogos de venda de moda do começo do século XX. Ou sua célebre *Rrose Sélavy* onde Duchamp apresenta uma exploração da feminilidade através da expressão do rosto, das mãos e da construção de uma aparência que traz os elementos lidos então como característicos do vestuário feminino em fotografia tirada por Man Ray[9].

O vestuário-moda vislumbra o universo da arte como meio de quebrar com a rigidez dos suportes tradicionais e subverter a conceituação de vestuário, ao mesmo tempo em que também subverte as definições da arte. Como exemplo podemos citar Elsa Schiaparelli (1890-1973) com suas suéteres e casacos *trompe-l'oiel* (imitando tatuagens de marinheiros ou o esqueleto humano como se a pessoa que usasse estivesse em um raio-x) e sua chapelaria surpreendente (com sapatos dando forma a chapéus), contava com a participação de seus amigos artistas como colaboradores em seus processos criativos. Estes colocavam as idéias surrealistas em ação em seu ateliê de moda.

Dentre essas novas experiências há também a tentativa de se confeccionar um vestuário que seja moderno, rompendo com os padrões vigentes até então. Este foi um desafio que Giacomo Balla (1871-1958) se propôs a enfrentar em 1914. Em seu manifesto *Le Vêtement masculin futuriste* propõe uma nova vestimenta masculina:

> *(...) "Nós devemos destruir a vestimenta tradicional, epidérmica sem cor, funerária, decadente, chata e doente. Nos materiais abolir: o desbotado, o*

> *bonitinho, caprichosas cores neutras, desenhos com listras, xadrez ou bolinhas. O corte e o feitio. Abolição da simetria das linhas estáticas, punhos uniformes, lapelas, mau corte etc... Pôr um ponto final de uma vez por todas nestas exumadas vestimentas de hipócrita aparência de luto. As ruas apinhadas, reuniões, teatros, cafés têm uma atmosfera de funeral porque as roupas refletem o miserável e grosseiro humor dos tradicionalistas de hoje. (...) Nós queremos confortáveis e práticas roupas Futuristas, Dinâmicas, Agressivas, Espantosas, Desejadas, Violentas, voadoras (sugerindo o vôo, alçar, correr), Fosforescentes, decoradas com lâmpadas elétricas..."* (Giacomo BALLA apud GERCHMAN, 1975)

Mistura-se uma exaltação pelo progresso com o desejo por um engajamento de uma arte-ação, tentando mudar o homem e o mundo através dessa estratégia artística. Balla traduz em tecidos os elementos de síntese estudados na pintura como a linha-velocidade, as formas barulho e os ritmos cromáticos. Ele – Balla – anda pelas ruas com vestuários quadriculados, gravatas em materiais insólitos como plástico, papelão ou madeira, enfeitadas com lâmpadas que eram acionadas nos momentos *eletrizantes da conversação*. Contra a moda pasteurizada burguesa, o futurismo irrompe com um vestuário que reposicione o indivíduo no espaço urbano. As idéias futuristas de Balla encorajam uma série de artistas – entre eles Thayaht (1893-1959)[10] – a montar a *Casa D'Arte,* local onde desenvolviam objetos, projetos de decoração de interiores e vestuários (GERCHMAN*,* 1975). A proposta desta *Casa*, no que concerne ao vestuário, era criar uma nova visualidade/aparência para as pessoas que vivem no mundo moderno. Este também é o desafio enfrentado pelos alunos e mestres da Bauhaus, já que a preocupação constante no ateliê de têxtil e de vestuário dessa escola era a procura por um indumento utópico universal (PEVSNER, 1995)[11]. Os grupos de artistas-designers citados acima defendem uma roupa que exprima os ideais de suas vidas. Estas propostas de vestuário similares procuravam, a partir de uma reflexão teórica e técnica, contestar a dominação da alta-costura parisiense, considerada por esses como fútil e elitista.

Fora do eixo capitalista também há um debate e uma série de iniciativas que unem questionamentos estéticos de vanguarda e o vestir-se. A então recém-nascida União Soviética nos traz surpreendentes experiências advindas do ambiente das *VCHUTEMAS* (Escolas de Estudos de Arte Altamente Técnicos) e seus *Ateliês do Vestuário Moderno*, fundados por Nadejda Lamanova (1861-1941)[12]. Kasimir Malevitch (1878-1935) projeta figurinos suprematistas para o teatro. E de posicionamento mais radical vemos Alexander Rodchenko (1891-1956) e László Moholy-Nagy (c1895-1946) usando cotidianamente o macacão ('o macacão produtivista'). Em 1921, Rodchenko, Varvara Stepanova (1894-1958)[13], Liubov Popova (1889-1924), Alexandre Vesnine (1883-1959) e Alexandra Exter (1881-1949)[14] declaram que estão abandonando a arte tradicional (leia-se pintura de cavalete) para dedicarem-se a *arte produtivista* que inclui design têxtil e do vestuário. Os ateliês visavam à transformação do modo de vestir, pois tinham como meta criar forma

para uma nova maneira de viver: o comunismo. Um vestuário que – mesmo que utopicamente – fosse fora do universo capitalista da moda[15].

Mesmo que os mais destacados diálogos entre *arte-moda*, como podemos perceber, partam de artistas que procuraram entender as vestes como uma maneira de repensar o posicionamento do homem na sociedade, isto não impediu que a própria indústria têxtil e do vestuário cortejasse artistas, pois o empresariado compreende os mesmos como detentores de possíveis meios de impregnar os produtos industriais com algum teor de novidade. Portanto, nos parece correto afirmar que alguns artistas tratam o vestuário como uma maneira de operar uma massificação da arte, usando uma linguagem industrial, como fizeram os artistas Klimt e Dufy, enquanto outros encaram o vestuário como uma possibilidade – e porque não instrumento – de transformação da sociedade (via um pensamento artístico), como Moholy-Nagy, Rodchenko e Stepanova. Há também os artistas que olham o vestuário como uma possibilidade de discussão sobre temáticas ligadas tanto ao corpo quanto à sociedade e mesmo sobre os limites entre os dois, como Balla, Duchamp e seus companheiros surrealistas e dadaístas. Por outro lado, temos os estilistas/confeccionistas que se apropriam de linguagens e/ou temáticas artísticas para a produção de vestuário-moda como vimos em Emilie Flöge, Poiret e Schiaparelli. Apresentamos aqui os diálogos entre arte e moda da primeira metade do século XX, percebemos como esses já assumiam um diálogo franco sobre o desafio de repensar as novas definições – e expressões – entre arte, design, moda e o vestir.

A década de sessenta – Moda e Arte

A moda nos anos sessenta provém de um cenário onde o prêt-à-porter é uma realidade já consolidada desde a década anterior. A roupa funcional já não é algo do universo experimental, mas faz parte do dia-a-dia de qualquer um na paisagem urbana. Os artistas agora se apropriam do vestuário como uma extensão de suas questões que podem conter agora três dimensões e movimento. Como quando Lucio Fontana (1899-1968) – em conjunto com Bruna Bini – utiliza o vestuário como suporte da expressão de seu *manifesto espacial,* 'abrigando' suas telas rasgadas em vestidos. Estes representam os questionamentos sobre a fronteira entre o indivíduo e a sociedade, entre o dentro e o fora, entre estar protegido pela veste ou estar nu. Bruna Bini, além desta parceria, promove no ano de 1961 um desfile de roupas-de-artista[16] em sua maison em Milão.

No cenário artístico da década de sessenta destacamos as experiências que centraram esforços sobre o corpo e que acabam por trazer questionamentos resolvidos plasticamente em *Body-Art*, performances e em arte vestível (ou roupa-de-artista). No caso de performance e mesmo de arte-vestível podemos destacar a performance de Jeanne Claude (1935) e Christo (1935) intitulada *Vestido de Casamento* (1967), esta demonstra não só a constante temática do casal em cobrir objetos e monumentos com tecidos criando uma 'roupa' que lhes transforma a silhueta – como todo vestuário o faz –, como

também evoca, a um mesmo tempo, tanto o peso do casamento quanto a liberdade das roupas sumárias e libertárias dos anos sessenta.

Os artistas da *Optical Art* como Getulio Alviani (1939) e Bridget Riley (1931) encontram, na aplicação dos efeitos óticos sobre as roupas, uma possibilidade de ampliar ainda mais os efeitos através do movimento corporal, captando uma outra experiência visual, pois, os tecidos vestidos e em movimento produzem uma constante metamorfose na aparência apresentando múltiplas composições cromáticas e lineares. A *Op Art* será prontamente consumida pela moda como podemos perceber na invasão da abstração desde 1965 nas revistas de moda – misturando a tendência gráfica com a de moda –, os vestidos geométricos de Pierre Cardin (1922) e os vestidos cortados em losangos de Louis Féraud (1920-1999).

O design da supracitada década encara uma série de problemáticas ligadas à tecnologia e à maneira de aplicá-la em um processo criativo que lhe dê uma atividade significativa. Estes esforços são no sentido de tornar o design mais próximo às necessidades sociais. No caso do vestuário, é importante destacar que é nesta década que muitos elementos da sociedade industrial e sua tecnologia são consolidados, como o uso dos fios sintéticos e a moda jovem, como um dos mais importantes expoentes – tanto criativa quanto quantitativa – na produção confeccionista da Europa e da América. As formas dos vestuários foram inovadas constantemente durante toda a década, devido tanto ao diálogo com a arte quanto com a tecnologia[17]. Novos comportamentos sócio-culturais se mesclavam a esses ingredientes e a moda tornou-se definitivamente um veículo de expressão dos pensamentos das pessoas.

A bibliografia tradicional de história do vestuário (BOUCHER, 1996; LAVER, 1989; e MENDES, HAYE, 2003) apresenta essa década como um momento de ruptura nos parâmetros da moda e consonância com a arte do período. Por exemplo, Yves Saint-Laurent (1936) cria em 1966, em sintonia com a arte contemporânea a *coleção Pop*. Neste mesmo ano Paco Rabanne (1934) organiza seu primeiro desfile com manequins negras, dançando descalças ao som de *Marteau sans Maître* de Pierre Boulez (1925). No ano seguinte Rabanne cria os vestidos em malha de alumínio com clara inspiração nos móbiles de Julio Le Parc (1928). Portanto, as inovações artísticas entram no universo da moda, não mais apresentando novas formas de vestir, mas justificando-as através de um discurso que casa com a idéia de modernidade.

As novas tecnologias também são consumidas como um elemento de 'ser moderno' e, sobretudo, com o apelo da 'era espacial', pois, desde 1957 quando o *Sputnik I* foi colocado em órbita, as viagens espaciais povoaram o imaginário das pessoas. A viagem espacial significava a libertação das leis da gravidade que condenavam o homem a permanecer inexoravelmente preso à Terra. Adentra, no universo da moda, materiais que trazem em si uma sustentabilidade, dando a impressão que não obedecem à gravidade,

são eles metalizados, vestidos tubo estruturados, tecidos encorpados, emborrachados, metais, ilhoses, zíperes etc. elementos identificados como futurísticos[18], como exemplo, os primeiros modelos da Pucci inspirados na aerodinâmica e trajes esportivos.

Em contraponto a esse movimento de total fascínio pela tecnologia, temos o surgimento do movimento hippie, que tinha aversão aos materiais tecnológicos e preferência assumida por materiais naturais e buscam inspiração em roupas já descartadas pela lógica do capitalismo (modas antigas, vestuário de segunda mão), bem como em vestuários originalmente não ocidentais (o oriente, em especial, a Índia e o Marrocos). Trata-se de uma anti-moda, que não teve – guardando as devidas proporções – a mesma força destrutiva interna – como um cavalo de Tróia – que o perfume anti-arte que percebemos na produção de anti-arte deste momento (a arte conceitual). Portanto, não é forçoso colocar que os anos sessenta pairaram sob uma tensão entre referências ora à tecnologia de ponta, ora à arte ingênua (LAVER, 1989, SEELING, 2000, BREWARD, 2003, MENDES e HAYE, 2003).

No Brasil a moda e a arte também estavam passando por um momento de produção incessante. Já nos anos cinqüenta o diálogo franco entre arte e moda tem como destaque Flávio de Carvalho (1899-1973) que, em meio a uma série de artigos publicados no Diário de São Paulo intitulados *A Moda e o Novo Homem,* dentro da série *Casa, Homem e Paisagem* publicados em 1956, desfila pelas ruas de São Paulo em seu *New Look Tropical*. Essa vestimenta-manifesto é composta de um saiote plissado, uma blusa larga com aberturas laterais, meia arrastão e sandálias de couro (a base da idéia de construção dessas vestes é a circulação de ar sobre o corpo). A caminhada-desfile-performance de Flávio de Carvalho, em seu traje pensado a partir das necessidades e conjecturas culturais do Brasil, é um manifesto para a transformação da silhueta masculina no país, bem como coloca a moda como *lócus* de campo artístico (TOLEDO, 1994).

Nos anos sessenta, em terras brasileiras, temos alguns expoentes que trabalham com a idéia de obras de arte vestível: Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Rubens Gerchman (1942). Oiticica propõem obras que constituem uma experiência vivencial da obra de arte, isto é, ela – a obra – captura e é capturada pelo espectador, ele não mais é um ente passivo, mas ativo da constituição da obra. Criando uma nova possibilidade de como o ser humano e uma obra de arte podem integrar-se. O artista ambiciona, com a invenção dos parangolés, alargar sua arte para algo ambiental. Arte ambiental esta que só é completa na ação corporal direta do espectador com a obra, que também se deve à descoberta que o artista faz da dança, especialmente do samba. Apenas através do intercâmbio entre artefato artístico, espectador e oscilação corporal do que veste é possível instalar e vivenciar a obra. Desta maneira, os parangolés vivem e só existem no corpo do outro e em conjunto aos seus movimentos (FAVARETTO, 1992).

Lygia Clark, durante a mesma década, traz-nos roupas-de-artista que transformam e to-

cam as sensações individuais tornando-as pontos de partida do pensamento sobre a percepção artística. São obras dedicadas ao sensorial a respeito do corpo, que visam alargar a percepção, retomar lembranças e gerar distintos sentimentos. Neles, a ação da artista é de propositor ou canalizador de conhecimentos e vivências. Por exemplo, em *Luvas Sensoriais* (1968) dá-se a redescoberta do tato por meio de bolas de diferentes tamanhos, pesos e texturas e em *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa* (1967), um par de pessoas veste trajes confeccionados por Clark e cujo forro comporta materiais diferentes e múltiplos. Fendas na vestimenta dão acesso a um privilégio exclusivo de tocar o outro, porém, transformando e trazendo a sensação táctil feminina ao homem e à mulher uma sensação masculina (MILLIET, 1992).

Gerchman faz uma extensa pesquisa sobre moda e arte, estudo que é fruto da elaboração de uma série de obras intituladas *Casas Abrigos*[19]*.* Estas eram objetos artísticos compostos por grandes armações estruturais cobertas por tecidos, vime etc. e que se completavam a partir do uso das mesmas, isto é, são obras que só existiam quando eram vestidas, vivenciadas sobre o corpo. Sua obra tinha interesse pelas experiências sensoriais que os dois artistas anteriores exploraram, segundo o próprio Gerchman, não só assume a influência destes, como era parte do debate travado pelos três sobre tirar o espectador da inércia para que começasse a usufruir e entrasse na obra de arte (MAGALHÃES, 2006).

Ao pesquisar a coleção Rhodia do MASP, a temática arte-moda se faz imprescindível para uma maior e melhor compreensão dos objetos. Para tanto, é indispensável inventariarmos os sentidos da arte quando considerado tanto como obra que desafia e investe em novas possibilidades sensíveis, quanto enquanto produto de consumo, assim como devemos nos indagar sobre o estatuto da arte após as intervenções vanguardistas e as novas técnicas. Pois, ao discutir o percurso desses objetos adentramos tanto na estrutura de consumo (quando eles disseminam modas e comportamentos) quanto nas artes, pois são artefatos impregnados com generalizações da arte, multiplicados continuamente através dos meios de comunicação. Este cenário do diálogo entre arte e moda (internacional e nacional) não era estranho aos criadores das coleções Rhodia, bem como não era ignorado por Livio Rangan (que capitaneava os projetos da empresa francesa). A busca por referências criativas tanto nas capitais da moda (Paris, Milão, Londres e Nova Iorque) quanto na produção artística contemporânea, era um meio constante do processo criativo das coleções. Enfim, são objetos que desafiam como expressões de arte contemporânea, ao mesmo tempo em que são manifestações do design de vestuário.

---

[1] Ver sobre o processo de conformação da moda na virada da Idade Média para o Renascimento em LIPOVETSKY (1989).

[2] A força demolidora de parâmetros da moda foi apresentada a Poiret por outro estilista, inclusive o que lhe ensinou o *métier* da moda, Jacques Doucet.

[3] *Petit Usine* foi uma pequena indústria de têxteis exclusivos elaborados por Paul Poiret e Raoul Dufy. Essa experiência, apesar de bastante promissora, foi curta, pois, o industrial da área têxtil Bianchini, percebendo o talento de Dufy, contrata-o para sua empresa lhe dando *"meios industriais mais dignos"* (MÜLLER, 2000:05)

[4] Na virada do século XIX para o XX, por exemplo, o movimento *Arts and Crafts*, na Inglaterra, reunia teóricos e artistas em torno de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896). Estes são notáveis críticos da mecanização industrial e da produção em massa e levam em alta consideração o trabalho artesanal. O *Arts and Crafts* lança-se à recriação das artes manuais em plena era industrial, produzindo tecidos tingidos e estampados à mão, móveis, livros etc. Dentro deste movimento, podemos destacar o arquiteto e designer Arthur H. Mackmurdo (1851-1942), sua produção ligada ao designer têxtil é de suma importância para a história do design (PEVSNER, 1995).

[5] Os vestidos projetados por Klimt são *reformistas*, isto é, rompem com o uso do espartilho e conseqüentemente com a silhueta em 's' do início do século XX, desta maneira, são importantes transformadores da silhueta feminina no período (BRANDSTÄTTER, 2000).

[6] Estes objetos são elaborados pela Wiener Werkstätte, braço de design da Secessão Vienense (BRANDSTÄTTER, 2000).

[7] O vestuário é também usado pelo próprio Klimt como maneira de expressar seus posicionamentos diferentes e próprios no cotidiano, não raro utiliza uma roupa de trabalho bastante original e que se tornou notável em seu contexto, trata-se de uma grande túnica azul marinho, que lhe permitia uma movimentação bastante liberta (BRANDSTÄTTER, 2000).

[8] As fotografias de moda de Man Ray são publicadas tanto em revistas reconhecidamente de moda como a *Vogue* e *Haper's Baazar* quanto na publicação surrealista *La Revolucion Surrealiste.*

[9] Marcel Duchamp e seus amigos surrealistas sempre utilizam a temática do vestuário ou da moda como indícios de seus questionamentos artísticos, como mostra a exposição Surrealista de 1938 em Paris quando vestem manequins de vitrine. Na década seguinte sua obra *O Grande Vidro* é utilizada na capa da revista *Vogue* (julho de 1945).

[10] Ernesto Michahelles, dito Thayaht, em 1919, concebe a *Tuta*, macacão funcional e elegante que pode ser usado a qualquer tempo. Este artista colaborou com Madeleine Vionnet (1876-1975) de 1921 a 25.

[11] László Moholy-Nagy era o responsável pelo ateliê têxtil da Bauhaus e passa a usar macacão, uma peça não-usual até então, a partir de 1923, como tentativa de colocar em prática uma nova possibilidade do vestir para o mundo moderno. A idéia de estandartização do vestuário proposta pelo artista dá tão certo que ele fecha acordo com a *Polytextil* e recebe uma encomenda de Jean Patou, *maison* parisiense de grande prestígio, na primeira metade do século XX.

[12] Essa anteriormente foi uma grande costureira da aristocracia russa que após a revolução juntou-se aos artistas e designers da revolução e se dedicou a reformar o vestuário na URSS.

[13] Geometriza o corpo humano em desenhos técnicos radicais e cria as mais fantásticas estampas e designs têxteis abstratos.

[14] Suas idéias de vestuário conseguem um grande impacto via os figurinos que faz para o cinema, por exemplo, no filme de ficção científica de Yakov Protzanov em 1924.

[15] Por refletirem muito a respeito deste universo, eles são grandes produtores de textos sobre o assunto vestuário.

[16] Henry Van de Velde – sob influência do movimento *Arts and Crafts* e de William Morris – cunha o termo *Künstlerkleid* para definir algo como 'roupa-de-artista' (MÜLLER, 2000).

[17] Isto se refere tanto as novas tecnologias têxteis, novos materiais etc., quando ao imaginário sobre a tecnologia e seu poder transformador, isto porque essas idéias eram alimentadas vorazmente pela competição espacial entre EUA e URSS.

[18] Os filmes de ficção científica são grandes referências, por exemplo, **Barbarella** (1967), de Roger Vadim, que tornou Jane Fonda um símbolo sexual em suas roupas mínimas metalizadas e de placas feitas por Paco Rabanne tornaram-se um modelo.

[19] Suas *'Casas Abrigo'* foram foram expostas em 1967 na Bienal Internacional de São Paulo, em 1968 na exposição *Fashion Poetry Event*, realizada em Nova York e no mesmo ano na Universidade de Cuiabá (MT).

Gombrich na Bahia e outros hipotéticos turistas

Terezinha Losada

Profa. Dra. Instituto de Artes IdA
Universidade de Brasília UnB

A máxima "Nenhum artista é independente de predecessores e modelos" sintetiza os pressupostos da psicologia da representação formulada por Gombrich na obra Arte e Ilusão. Discutindo as relações entre "forma e função", ele argumenta que cognitivamente os estilos se transformam pelo jogo de ensaio e erro (Popper) e, culturalmente, isso atende aos diversos interesses contextuais da imagem. Opondo-se a função sagrada da arte egípcia antiga, Gombrich identifica no classicismo grego a emergência do interesse narrativo, o qual gerou o espírito de inovação experimental, o caráter ficcional da obra, a valorização da autoria e, por fim, o surgimento do conceito de arte autônoma. Em que medida esses parâmetros discernidos por Gombrich na arte grega antiga ainda persistem na atualidade? Tomando como baliza alguns exemplos imagéticos encontrados no Pelourinho-BA, os hipotéticos turistas desta pesquisa passearão em torno dessa questão, projetando-a para diversas outras situações atuais. Neste colóquio serão enfatizadas algumas considerações sobre a arte primitiva, destacando-se a função sagrada da imagem no passado e na atualidade. Contexto em que os citados valores gregos serão considerados um recurso técnico e contingente, ao passo que no âmbito da função artística podem ser observados certos deslocamentos inovadores, ou extemporâneos, ou restauradores, de acordo com algumas teses de Vattimo e Danto, brevemente apresentadas no recorte dado a esta apresentação.

Estilo; apropriação; colonialismo.

The maxim "No artist is free of predecessors and models" abbreviates the presuppositions of Ernest Gombrich`s psychology of representation presented in his book Art and Illusion. Analyzing the relations between "form" and "function" .he says the styles are cognitively transformed through the practice of experimenting and error (Popper) and that attends the several different contextual interests in the use of images in a cultural environment. In opposition to the holy function of the ancient egyptian art, Gombrich sees in the Grecian classicism the birth of the interest in narration giving rise to the spirit of experimental innovation, to the fictional characteristic of the art piece as well as to the authorship valuation and to the concept of autonomous art. Do such characteristics of the ancient grecian art still remain valid in today´s art scene? Based in a particular cultural universe and using some typical examples of images for sale in souvenir shops and picture galleries of Pelourinho- touristic area of Salvador, Bahia, Brazil- the hypothetic tourists of this essay with their theories inspired me to develop a semiotic analysis of the general scene of visual arts. For this seminar some considerations of primitive art will be emphasized, specially the sacred function of image in the past and present time. In such contexts those above mentioned grecian values are considered as technical and contingent tools while in the artistic function can be observed some innovating or extemporaneous or restored significances according to some ideas of Vattimo and Danto shortly presented.

Style; appropriation; colonialism.

Introdução

Este estudo teve origem durante um passeio pelas galerias de arte e lojas de souvenires do Pelourinho em Salvador-BA. A maioria dos trabalhos ali expostos trata de temas da cultura regional, tais como as igrejas e casarios barrocos, as figuras e símbolos do candomblé, o jogador de capoeira e a baiana, com seu farto tabuleiro de frutas e quitutes. Estas representações adotam os mais variados suportes, delimitando, em função de sua natureza, diferentes classificações. Chaveiros, cinzeiros e camisetas estampados, configuram os tradicionais souvenires produzidos industrialmente. Arte e artesanato se distinguem senão pelo caráter único da peça, ao menos por seu caráter de produção manual. Todos estes tipos de peças são contrapostos às técnicas tradicionais da arte, especialmente a pintura sobre tela, que por si mesma guarda um alto prestígio artístico.

Apesar de tratarem dos mesmos temas da cultura local, me chamou a atenção o fato dessas pinturas, realizadas nos formatos artísticos tradicionais, adotarem estruturas estilísticas ligadas a diferentes épocas do desenvolvimento da arte internacional, podendo-se encontrar representações da baiana impressionista, cubista, surrealista, expressionista, entre outras tendências **(Ilustrações 1 e 2)**. Certas peças muito difundidas naquele comércio fustigam de modo irônico esse prestígio da pintura, e talvez seja esse o seu traço mais interessante. São tradicionais telas de pintura, porém em formato mínimo, a maioria de 10 por 15 centímetros, de modo que cabem em qualquer bagagem e também no bolso de todo turista, por serem muito baratas.

Tomei essas manifestações como uma exótica constatação semiótica de que a arte é uma linguagem, confirmando a tese de Ernst Gombrich de que todo artista precisa de um sistema de *schematas* bem desenvolvido sobre o qual trabalhar. Sem dúvida, os exemplos do Pelourinho comprovam o status de linguagem dos estilos, contudo, suscitam uma série de dificuldades teóricas e metodológicas. Em primeiro lugar porque o faz pela redundância, enquanto o objetivo de Gombrich era demonstrar como o novo surge do velho, surge do jogo hipotético dedutivo de ensaio e erro do artista que, por meio da contínua experimentação, subvertem e tranformam as regras da tradição.

Outro aspecto problemático é que para Gombrich este não é um fenômeno aleatório. O lastro cultural de sua semiótica, que a filia aos estudos de Warburg, é exatamente a tese de que estas apropriações e experimentações artísticas são, ao contrário, novas formas que expressam novas funções da arte em um novo contexto histórico. Em larga medida, os exemplos do Pelourinho expressam o inverso. Ou seja, eles indicam uma desfuncionalização dos estilos, que desenraizados de suas motivações originais são reduzidos a técnicas de representação aplicáveis em inúmeros outros contextos semânticos e culturais. Porém, deve-se notar que esta des-funcionalização, ou re-funcionalização, dos estilos não é uma particularidade das obras do Pelourinho e outros mercados similares. Com características muito semelhantes o mesmo ocorre no desenvolvimento de toda a história da arte brasileira, bem como dos demais países colonizados do Novo Mundo. A

incorporação de estilos exógenos, geralmente de modo extemporâneo, é um paradigma da arte destes locais e também seu principal estigma. Nesse sentido, logo esclareço que meu objeto de estudo não é a arte e a cultura baiana, mas a apropriação estilística.

Gombrich (1986:24) relaciona o princípio histórico-cultural de sua tese de que "nenhum artista é livre de predecessores e modelos" à afirmação de Wölfflin (1984:12) de que "Nem tudo é possível em todas as épocas". Porém, no contexto contemporâneo, em que tudo parece possível devido o grande trânsito de conhecimentos e informações, cabe perguntar:

1- Como distinguir na arte de hoje a autenticidade do estilo da frivolidade técnica, ou seja, aquilo que é inovador, contemporâneo, extemporâneo ou apenas contingente?
2- Em que medida os fundamentos epistemológicos – cognitivos e culturais - formulados por Gombrich, tão eficientes para explicar a lógica do desenvolvimento da história da arte ocidental hegemônica, também se aplicam a esses outros processos de apropriação estilística, que caracterizam a história da arte dos países colonizados, caso do Brasil, bem como a arte do atual mundo globalizado?

Em sua antológica análise comparativa entre a arte grega e egípcia (Revolução grega, , Gombrich explicita os vínculos culturais das relações entre forma e função e, ao mesmo tempo, deixa implícito alguns fundamentos persistentes - e sempre controvertidos - no desenvolvimento da tradição artística ocidental desde os gregos, quais sejam: a narrativa ficcional, a índole científica do experimentalismo, a valorização da autoria e, por fim, o surgimento do conceito de arte autônoma. Diante dessas radicais transformações constatadas por Gombrich, pode-se ainda perguntar:

3- Qual é a função da arte desde que ela se emancipou dos ritos sociais e práticas religiosas?
4- Como o conceito de arte autônoma, surgido na Grécia antiga, afetou as representações do sagrado na cultura ocidental, particularmente na iconografia cristã?
5- Diante da persistência ainda hoje do conceito de "arte sacra", o que, desde a renascença, confere a essas obras teor sagrado, a qualidade artística ou as convenções religiosas?
6- Em que medida a constatação desta nova função da imagem – a função artística – ilumina a discussão sobre os possíveis significados das mini-pinturas do Pelourinho e das outras pinturas ali encontradas que adotam, via de regra, a apropriação estilística de modelos artísticos?
7- Como a produção artística contemporânea dialoga com esses diversos parâmetros discernidos por Gombrich na arte grega? Há na atualidade uma intensificação ou uma tendência à dissolução do princípio de autonomia da arte?
Os hipotéticos turistas deste ensaio passeiam em torno dessas questões. Devido seus limites de tempo e espaço impresso, nesse colóquio será apenas problematiza a situ-

ação da arte sacra na atualidade, estabelecendo alguns nexos com as idéias de Gianni Vattimo e Arthur Danto, autores que vem discutindo a situação da arte e da imagem na contemporaneidade.

A função Sagrada da imagem

De acordo com os argumentos de Gombrich, o termo "arte sacra", expressa certa contradição de termos. Pois, segundo ele (1986:124), "o reconhecimento do que chamamos de 'arte'" se deu exatamente pelo sentido de autonomia da imagem, que passou desde o classicismo grego a ser apreciada por seus valores intrínsecos, independente de qualquer contexto prático, sejam eles ligados a ritos religiosos ou profanos. Contudo, isso não significa que as imagens - agora artísticas - não pudessem ser usadas nesses contextos. Ligada ao advento do capitalismo comercial, de fato, a tradição artística moderna se desenvolveu a partir do mecenato**,** que normalmente estabelecia esse tipo de vínculo contratual. A maioria das encomendas que eram feitas aos artistas tinha uma finalidade prática, fosse a de decorar uma igreja, o salão de cerimônias oficiais de um palácio, ou erigir a tumba de alguma pessoa rica e influente.

A diferença é que antes, especialmente as imagens ligadas aos ritos sagrados, eram realizadas por pessoas especializadas que conheciam profundamente as convenções desses ritos, ou estavam existencialmente vinculadas a eles. Sem extinguir os ofícios, a partir do renascimento toda sorte de imagem, sagrada ou profana, passou a poder ser entregue aos cuidados do artista. Se os gregos inventaram a arte, conforme afirma Gombrich, a modernidade renascentista, por sua vez, inventou o artista. Valorizado desde então por seu gênio criativo, o artista torna-se uma categoria profissional autônoma, diferenciada dos xamãs primitivos, dos monges calígrafos dos mosteiros e artesãos das corporações medievais. Em relação a iconografia católica, a autonomia da arte e do artista trouxe uma des-ritualização ou dessacralização das representações religiosas. A produção desses signos deixou de se basear exclusivamente nas normas da tradição, passando a valorizar, também, o caráter inovador da linguagem, ou seja, o seu valor artístico.

A partir de então, torna-se difícil discernir aquele nexo entre forma e função identificado por Gombrich nas imagens egípcias que, simbolicamente, sintetizavam a verdade atemporal de sua religião. Reduzida a um tema entre outros abordados pelo artista, perde-se o consenso das convenções. Enquanto a imagem dos vários faraós foi representada de modo muito estável durante milênios, a representação da figura singular de Cristo sofreu inúmeras mutações nos poucos séculos da era moderna, tais como a forma bizantina, a medieval, a clássica e a barroca. A partir do século XVIII, com o declínio desse tipo de patrocínio pela Igreja, os temas religiosos se tornaram cada vez mais escassos, no entanto, seja por uma questão de fé, de gosto, ou para atender eventuais encomendas, muitos artistas retomaram essa temática. Sendo parte constituinte da cultura ocidental, outros artistas resgataram esse repertório iconográfico até mesmo para subverter ou criticar sua função religiosa, caso da figura de Cristo construída com cigarros pela artista inglesa



Wagner Santos,
óleo sobre tela.



Hocayo Pinto, óleo sobre tela.

Sarah Lucas, ou, de modo mais contundente, a obra da brasileira Márcia X ao desenhar com as linhas de terços católicos, diversas silhuetas de pênis.

Deve-se notar que, exceto os dois últimos exemplos, todos os demais apresentados acima cumprem perfeitamente sua função religiosa. Qualquer um deles pode decorar desde o vaticano a um oratório doméstico. Embora, na atualidade, a maioria dessas obras, do passado e do presente, não se encontre em templos religiosos, mas nos museus, templos destinados ao culto da "função" artística.

Por outro lado, nem toda diocese, das inúmeras espalhadas pelo Brasil e pelo mundo, assim como nem todo o devoto, pode se dar ao luxo de ter para o seu próprio culto uma imagem de Cristo produzida por algum desses grandes artistas e nem por isso deixam de exercer seus votos religiosos. Na falta de um santo bizantino, incrustado de pedras preciosas, usa-se uma réplica em gesso. Lado a lado numa igreja podemos ver fiéis empunhando ricos terços de ouro ou então de plástico, e isso não altera em nada a fé comum que depositam naquele ritual. Ademais, na atualidade, a produção da maioria desses símbolos religiosos não é mais entregue nem aos cuidados dos sacerdotes, nem dos artistas, nem dos artesãos, mas aos operários das indústrias que exploram esse rentável filão do comércio.

Acredito que os mesmos critérios e argumentos adotados acima para discutir a iconografia cristã, também se prestam a análise do candomblé baiano, inclusive os modos industriais de produção e comercialização da maioria de suas peças litúrgica. A diferença fundamental entre ambas as religiões é, de fato, sócio-econômica. O catolicismo sempre foi um culto hegemônico no Brasil, adotado pelas elites políticas e econômicas desde a colonização portuguesa. Ao passo que o candomblé é uma religião popular cultivada pelos negros africanos trazidos ao país na qualidade de escravos, não sendo naquele período reconhecidos como cidadãos e muitas vezes sequer como seres detentores de alma, de acordo com alguns pressupostos da inquisição. Diante disso, o candomblé e outros cultos de origem africana foram proibidos por muito tempo, tendo de serem realizados de modo clandestino, ou apresentados publicamente por meio de ritos e símbolos secretos, muitas vezes mesclados com outros rituais socialmente aceitos. Nota-se que o mesmo ocorreu na origem do cristianismo, gerando um conjunto de símbolos e sincretismos ainda hoje difíceis de serem decodificados, apesar dos exaustivos estudos já realizados sobre o assunto, ao passo que no caso do candomblé essas pesquisas, com raras e honrosas exceções, continuam sendo um tema estigmatizado e negligenciado pelos estudos acadêmicos.

Também é importante considerar que os rituais religiosos são altamente complexos, entrelaçando manifestações nos diversos códigos (verbal, sonoro, corporal e visual), muitas delas ainda preservadas nas suas formas mais primitivas e indissociáveis, não se enquadrando nas categorizações artísticas usuais. Por fim, não se pode negligenciar, o

caráter doutrinário de todas as religiões. Mesmo tendo surgido a partir de um seleto e venerado grupo de iniciados, depois de sedimentar seus princípios, todas querem se tornar hegemônicas, aliciando o maior número possível de adeptos. Para isso, criam e adéquam todos os expedientes ao seu alcance, sejam o uso de novas formas artísticas e arquitetônicas, de objetos industrializados, a publicação de livros e outros impressos, a realização de programas de televisão ou grandes eventos populares, como ocorre no calendário de festividades baianas, que sempre mescla o sagrado e o profano. Analisando o resgate feito por Mâle sobre a iconografia barroca, até então vista como uma "retórica vazia", Bazin comenta que (1989:174):

> "através dos séculos, se podia seguir a permanência da fé cristã, que adaptava suas exterioridades, suas imagens a uma nova mentalidade. O cristianismo aparecia-lhe, pois, em sua unidade e fecundidade inesgotável, capaz de fazer nascer formas adaptadas à expectativa dos fiéis".

Isso permite supor que na esfera religiosa o uso de imagens oriundas do campo institucional da arte para representar entidades místicas e outros símbolos seja apenas um fator acessório e, acima de tudo, consentido. Isto é, algo útil ou sedutor, mas que não abala a estrutura fundamental desses ritos. Desse modo, pode-se comprar material litúrgico numa quitanda, ou numa sofisticada loja especializada, desde que para o seu uso ritual elas sejam devidamente "benzidas" pelo padre, no caso da religião católica, ou "lavadas" pelo pai ou mãe de santo, no caso do candomblé. E, no sentido inverso, também são estabelecidas regras e sanções para controlar a influência desses mesmos meios, a fim de preservar a aura mística e a magia de seus respectivos mistérios sagrados.

Em resumo, resguardando as especificidades de cada religião e o viés sócio-econômico que as distingue, no que tange aos aspectos estruturais aqui discutidos ambas as religiões são muito semelhantes. A análise da formação de cada uma delas não se esgota nas interpretações teóricas já formuladas. Ambas envolvem vários processos de sincretismo na sua origem e posteriormente, para difundir seus princípios, se valem dos mais variados meios disponíveis. Embora todas busquem controlar a influência destes novos sincretismos, ou ecletismo de meios, nada impede que no longo prazo das análises antropológicas se venha a verificar com essa contínua dessacralização, flexibilização, ou mesmo banalização dos símbolos religiosos uma significativa transformação desses ritos, ou até mesmo a dissolução de suas bases sagradas originais.

VATTIMO E DANTO NA BAHIA

A segunda parte deste estudo, que será aqui apenas esboçada, discute a função artística da imagem. Esta análise será feita divisando os argumentos ora "integrados", ora "apocalípticos", que segundo Umberto Eco caracteriza o pensamento contemporâneo. Pois, desde Hegel - num roteiro do tipo *serial killer* – surgiram vários prognósticos sobre a morte da religião, da arte, da filosofia, da história e até mesmo da cultura humana de

modo geral. Ao lado das imagens observadas no Pelourinho e dos hipotéticos turistas deste ensaio, abordarei estas discussões apenas para situar alguns deslocamentos das funções da imagem artística na atualidade.

Com este objetivo, aquele conjunto de obras do Pelourinho que adota a apropriação de vários estilos artísticos internacionais será utilizado para demarcar a resistência do princípio de autonomia da arte e do artista, surgido na Grécia antiga e sistematizado no Renascimento. Se em alguns casos essa preservação de princípios possa ter um caráter extemporâneo, pouco valorizado pela crítica de arte, noutros continua sendo o parâmetro do prestígio contemporâneo de muitas obras e artistas. Essas observações são balizadas nos demais critérios discernidos por Gombrich no advento da concepção de arte autônoma: o caráter ficcional, o experimentalismo, a valorização da autoria e o conseqüente surgimento do mercado de arte. Diferentemente da imagem com função sagrada, analisada acima, que adota esses critérios de modo apenas contingente, no campo institucional da arte observa-se que estes princípios se tornaram valores canonizados. Desse modo, é possível sustentar a hipótese de que, paradoxalmente, no âmbito da produção imagética a arte autônoma é muito mais convencional, guiada por regras culturalmente implícitas, do que a chamada arte sacra.

No sentido inverso, aquelas estereotipadas mini-pinturas-souvenires podem ser associadas á Fonte, obra emblemática de Duchamp, que divisa as análises sobre a produção artística contemporânea. Pois, de modo jocoso, condescendente, ou "tipicamente brasileiro", elas incitam os mesmos questionamentos conceituais formulados por ele. Ou seja: O que é a arte? Quanto ela se legitima por valores meramente convencionados, tais como certos materiais e suportes? Qual o valor da autoria?

Analisando certos deslocamentos da arte e da imagem em geral na atualidade, Vattimo (1985) observa uma dessacralização do conceito de artista, que hoje tende a se fundir na figura do técnico, devido à massiva produção de imagens pelos meios de comunicação. Deslocamento que tende a recolocar o artista no status do artesão medieval. Danto (1997), por sua vez, ou complementarmente, observa uma des-funcionalização da imagem no âmbito da arte contemporânea, discernindo duas tendências. Na primeira, a produção de imagem é sacrificada em favor da efetiva intervenção social, caso em que se pode observar uma fusão do artista e da arte no ativismo político (Losada, 1996). Na outra, ele observa uma espécie de restauração dos arcaicos rituais dionisíacos, analisados por Nietzsche, caso de muitas instalações e performances atuais, que de modo lúdico, ou mesmo ritualístico, fustigam as fronteiras entre o sagrado e o profano, entre o conceitual e o irracional. No sentido inverso ao postulado por Vattimo, neste caso haveria uma re-sacralização do artista. Isto é, uma restauração dos mais remotos elos entre os artistas, os xamãs e toda sorte de feiticeiro, ou ilusionistas. Elo que a modernidade imaginava ter perdido, pressuposto apocalíptico de Nietzsche, ou pretendia evitar com a força integradora da racionalidade platônica.

A fluida fronteira desses diferentes prognósticos - ou conflito de interesses entre Platão e Nietzsche - apenas confirmam a tese de Gombrich: “uma coisa que realmente não existe é aquilo que se dá nome de arte”. Existem somente aqueles que com sua inteligência e trabalho sempre exploraram as possibilidades sintáticas e semânticas da linguagem.

Linhas cruzadas e uma plataforma de observação. Das Conversações entre História, Cultura Visual e Filosofia

Marcio Pizarro Noronha

Dr. em História – PUCRS; Dr. em Antropologia – USP; Psicanalista.
Professor e pesquisador do PPG Música (EMAC) e PPG História (FCHF) – UFG.

O texto estuda as relações entre a História da Arte e a Cultura Visual. Identifica neste diálogo uma palavra-chave filosófica (vocabulário deleuziano e de Félix Guattari).

História da Arte; Cultura Visual; Estética.

This article estudies the relationships between Art History and Visual Culture. Its identifies in this dialogue a philosophical keyword (Deleuze and Guattari vocabulary).

Art History; Visual Culture; Aesthetics.

I. Conversações entre cultura visual e história.

Os anos 1980 viram a ascensão de uma nova disciplina e campo de estudos acadêmicos nos países de língua inglesa e, posteriormente, no correr da década e com mais ênfase para os anos 1990 (segunda metade), a geração de seus efeitos e desdobramentos em países de língua espanhola e portuguesa. Esta disciplina veio a ser a Cultura Visual e sua fundamentação encontra-se nos mais variados modos como o entroncamento entre o termo cultura e o termo imagem – desdobrado em visual e visualidade – pode ser decisivo para o entendimento da organização das formas simbólicas – e das práticas teóricas - e vividas – a dimensão das práticas sociais - do mundo contemporâneo. A disciplina e o campo de pesquisa da Cultura Visual devem, em grande parte, suas matrizes, aos estudos da (Nova) História da Arte e aos Estudos Culturais e aos desenvolvimentos norte-americanos das teses e das políticas sociais multiculturalistas. Aqui, algumas vertentes dos estudos antropológicos, as leituras pós-coloniais e o marxismo se combinam para a reconceituação do termo identidade. Numa projeção para o mundo visual, esta denominação entende que as identidades contemporâneas, flutuantes, são *constructos* mediados pela visualidade, ela própria como uma rede de significação reconhecidamente instável.

O visual é identificado a uma fonte documental historicizada ou a um paradigma e a uma matriz mais ampla para o pensamento do mundo contemporâneo – tomado como um mundo de superfícies e tecnologias de imagens digitais. O visual pode ser um modo de consumo ou uma forma de representação cultural. O visual pode ser a dimensão oculta da epistemologia do Ocidente. O visual pode também ser a construção de novos modos de ver – aos moldes de Crary, Berger ou Wollheim. Na reconcepção do campo de pesquisa da História da Arte, Mitchell desenvolve a *Picture Theory* e a expressão *pictorial turn*, uma virada que enfatiza o pictórico e uma

noção complexa da figura. Nestes termos, o autor nos convoca a uma leitura figural do mundo, mostrando como os modelos dos discursos e das práticas textuais deve ser apreendida sob uma nova forma paradigmática: a da visualidade. O mundo olhado como figura e dado ao visível, marcando uma experiência cultural do ver (Berger). Em Wollheim, o ver-em e o ver-como mostram como a experiência do ver é uma fusão entre as complexas formas representacionais e um estado de visão que envolve um reconhecimento da performance do artista e do mundo das matérias da arte (mancha, cor, massa, volume, etc.). Crary dimensiona esta questão num âmbito da psicologia da percepção e demonstra como os observadores e os estados da atenção sofrem modificações durante o século XIX, estabelecendo relações entre as teorias da percepção e o desenvolvimento da psicologia e as formas da experiência artística. O que fica mais evidente na (Nova) História da Arte é a forte presença da herança de Warburg e do desenvolvimento panofskiano do método iconográfico e da Iconologia, tomadas como ciência dos símbolos imagéticos. Esta herança não é tratada com a finalidade de produzir um repertório ou um vocabulário visual, chegando mesmo a constituir uma gramática das imagens. Combinada com os trajetos da História Social pretende não apenas demonstrar como os objetos artísticos integram-se ao conjunto das relações sociais e sim partir para um duplo enfrentamento, o da organização cultural ou do modo como a percepção visual enquanto codificada culturalmente afeta nossos modos de consumo das imagens e o da organização histórica, determinando a historicidade dos objetos e rompendo a linha de separação entre objetos artísticos e outros objetos visuais e imagéticos dados ao consumo cultural. Desse modo, o compromisso desta (Nova) História da Arte é o da realização de um tipo de História Visual ou História Cultural. Gostaria de poder pensar especialmente o quanto esta complexificação do objeto da História da Arte, enquanto uma nova forma da História Social, denominada de História Visual, História Cultural ou (Nova) História da Arte, ou, ainda, História das Imagens, pode também ser um disfarce para uma escolha reduzida no campo estético e das teorias estéticas e uma precária problematização das relações entre Estética, Filosofia da Arte e Teoria da Arte. Em primeiro lugar, devemos reconhecer que a tradição eleita – a da Iconografia – não é a única maneira de enfrentar o objeto artístico. Para ser herdeira da Escola de Warburg, as estéticas formalistas e as estéticas da vida acabaram por cair num esquecimento por conta de nossos autores. A concepção de forma entra em desuso, mas ganha grande status a leitura embasada em estéticas de cunho cognitivista e os objetos visuais, dentre eles os objetos artísticos, devem ser tratados como meios de conhecimento. O que quer dizer o historiador quando ressalta o caráter cognitivo de um objeto visual e ou artístico? E, mais ainda, quando esta dimensão cognitiva tem fundamentos numa orientação culturalmente situada, dependente e construída na experiência social? E, nestes termos, gostaria ainda de problematizar o modo como a Cultura Visual e a (Nova) História da Arte dão tratamento à questão do valor. O valor é visto programaticamente enquanto *constructo* social. Este *constructo* é historicizado e reenviado às redes culturais, combinando esta dimensão ideológica com um tipo de hermenêutica da cultura. Mas, à historicização do valor estético e à captura da obra de arte no interior de uma trama cultural deveriam estar entrelaçadas ao estudo

de uma estetização do valor histórico – como nos estudos da Retórica – e o jogo do valor deveria ser convocado enquanto posicionamento de reflexividade, pois a historicização do valor não implica no acabamento do seu jogo, já que também este modo de avaliar está sujeito a uma valoração e a uma avaliação.

Experimentos da arte de vanguarda, da Pop Arte e das formas da desconstrução podem ser eficazes na geração de uma alteridade e de um enfrentamento de uma nova naturalização sofrida no campo dos objetos historicizáveis. Pois, ao (novo) historiador, a interrogação de cunho epistemológico acerca do objeto artístico, deve ser posta uma questão mais ampla em torno do modo como, para afastar o valor de arte, necessita de realizar a reinscrição do objeto num campo artefactual e / ou do raciocínio do antiquariado. Isto delata que a produção do valor histórico, colocada acima do jogo do valor estético e do valor artístico, é dependente do elemento conhecido como sendo a prova. Este parece ser o modo e o meio no qual o Historiador e a Teoria da Arte podem fazer efeito crítico no campo recente da História Visual e da Cultura Visual. No âmbito da História Visual, ao reunir o raciocínio do artefato, do método do antiquariado e do raciocínio da prova estamos diante de uma concepção de objeto material e do modo como esta materialidade pode ser constituída, metodologicamente, em documento histórico, e, deste modo ser reveladora de um processo social e cultural de produção de sentido. Para uma História e Teoria da Arte, tal como estas têm sido produzidas pós-1945, questões de sentido e de objetualidade já não passam pela concepção de artefato ou mesmo de objeto. Estamos a assistir a um reducionismo dos embates entre o artístico e o estético e uma crescente naturalização da estética na horizontalidade das relações entre artefatos artísticos e artefatos imagéticos, visuais e midiáticos. No mundo organizado em torno do visual, estamos aptos – ou deveríamos estar - a realizar leituras de imagens (através de um mix entre métodos iconográficos e, mais enfaticamente, métodos hermenêutico-interpretativos) e visualização de textos (no tratamento dos textos da cultura enquanto figura, alegoria, emblema etc.).

Por outro lado, esta abertura tende a se enfrentar com as tradicionais disciplinas que dão tratamento particular às imagens. Seu modo horizontalizado de integração tem como projeto a desidentificação de categorizações tradicionais e uma abrangência da noção de imagem que deve incluir todo o tipo de fenômeno social visualmente apresentável. Toda a cultura estaria submetida agora aos modos de uma visualização e seus padrões. Como ressalta Meneses (2003, 2005), não podemos e não devemos falar em um campo disciplinar autônomo, uma nova "História Especial", mas sim, de um campo de operações para o conhecimento das sociedades, em diferentes épocas. O visual passa a ser uma **categoria estratégica e um ângulo de penetração ou plataforma de observação** da realidade das sociedades históricas. Entendemos assim que estamos diante de uma ampliação dos modos do fazer de uma História Social, agora, uma História Visual do Social. Knauss identifica o estudo de uma História com imagens a partir das seguintes problemáticas: as fontes, a noção de documento e a formação de um objeto de estudo

para a História. Neste domínio, o historiador pode fazer a crítica ao essencialismo contido numa parcela das concepções teóricas de cultura visual e, por outro lado, também critica a perspectiva do surgimento de uma disciplina nova, apenas mais um novo modo possível de tratamento documental e de constituição de objetos. Assim, um tratamento historiográfico da imagem e, atualmente, num estado menor, da arte, quando embasado nas teses da Cultura e da História Visual, ganha na des-hierarquização entre imagem e imagem artística e entre senso do cotidiano e senso artístico, mas perdem por reduzir as funções estéticas às dimensões simbólicas (da iconografia) e cognitivas (arte como modo de conhecer).

O que parece ter se tornado estável até aqui é o modo como a noção de representação perpassa a maioria de nossos textos e autores. As imagens são observadas na História como processos ou formas de produção de sentido (redes semióticas) em contextos culturais determinados e integradas ao amplo campo processual social. Assim, uma representação não é apenas o modo como uma realidade se apresenta enquanto objeto visual. Uma representação é um processo de integração do código na dinâmica cultural, permitindo deslocar-se do objeto representado e da codificação, para um entendimento epistemológico, do modo como o que se representa é co-atuante num processo de formação das redes visuais, entre objetos visíveis e a formulação de uma visualidade. Esta abertura quer tornar implicados o inteligível e o sensível. É no inteligível que aprendemos o acesso a um código cultural e podemos nos tornar íntimos e experimentar algo, passando aí ao reino do sensível. O sensível é um comentário inteligível da própria experiência enquanto materializável e traduzível em outra forma-sistema. Aqui, uma distinção ganha relevância, tessitura e complexidade. De um lado, uma Teoria do Objeto, insiste no entendimento de que o sensível se materializa em sistemas de objetos – como os artefatos e objetos estéticos. De outro lado, as teorias dos Estudos Visuais tratam do sentido como sendo a produção de uma relação ou de uma trama de relações. Assim, as imagens são elementos numa ampla rede social de significação, que envolve uma ação ou performance – as práticas e modos de olhar e de ver, os modos expositivos e seus trajetos e percursos. Neste ponto particular, ao retornar ao campo das Teorias da Arte, vimos como esta problemática da mútua exclusão entre uma teoria do objeto e uma teoria da relação não deve ser tratada deste modo. Ambos os regimes convivem e a noção de plataforma pode ser um modo particular de tecer este relacionamento. Para irmos adiante, vou me ater ao termo utilizado por Meneses, a noção de visual como plataforma de observação.

II. A noção de plataforma: um cruzamento.

Meneses sugere que o visual é uma categoria estratégica e um ângulo de penetração ou plataforma de observação da realidade das sociedades históricas. Seriam os sentidos os planos ou platôs?

Um quadro, por exemplo, é uma plataforma de observação para as transformações dos

modos da percepção, demarcando um novo regime visual. O dado visual não significa um conceito. Tampouco designa um sistema simbólico na acepção tradicional do signo lingüístico. O dado visual, representado aqui pela noção de verdade contida no **(en)-quadr-[o]-a(mento)** designa algo que se passa na interface entre arte e ciência perceptiva. À História cabe reconhecer o modo como a arte toma conta e se ramifica na contemporaneidade, tanto filosófica – nas matrizes do pensamento – quanto nas práticas sociais e nas formas da vida cotidiana. Num sentido muito próximo ao termo platô, amplamente utilizado por Deleuze e Guattari, as heterogeneidades nos permitem constituir diferentes lugares estratégicos de observação do mundo – postos de observação. Nesta organização do pensamento, das coisas, dos objetos e dos corpos estamos diante de um procedimento e um programa de singularização. A historicidade deste projeto não é a de um raciocínio convencionalmente estético – daquilo que se pode saber sobre uma obra ou a partir dela, no caminho das estéticas cognitivas, até aqui anunciadas, ou, da estética do desinteresse-interesse -, mas a de um raciocínio que toma a obra como um organismo e uma existência corpórea incorporal. Diante da lógica artefactual – do positivismo que oculta o fato no interior do artefato – impõe-se um raciocínio que enuncia a obra como multiplicidade de linhas de fuga e, portanto, de demarcação territorial e de desterritorialização, antes da formação do objeto propriamente dito.

Nestes termos, a imagem é a produção de enunciações que são apreendidas não apenas como estrutura determinante da produção de sentido (como linguagem), mas muito mais como agenciamentos (modo manifesto de um acontecimento, o que recorta os corpos em sua extensão, para liberar os acontecimentos, as marcas de uma singularidade), nos quais se faz emergir um território existencial, onde contextos semióticos (de sentido) e sociais (de ação) estão integrados e individuados numa imagem-acontecimento. A imagem, não isolada, integra-se a uma rede contextual de ação e acaba por ser uma posição num conjunto relacional de alteridades. No Visual entendido como platô, encontra-se a produção do signo, a produção de um objeto material (um conceito de coisa social) e um agenciamento que provoca a territorialização em objeto ou imagem-acontecimento. Desse modo, começamos a reconhecer que, no bojo da História Visual também uma matriz filosófica estética se apresenta. O visual, como domínio técnico e estético, implica sempre na produção de uma liberação do trabalho da imagem em face dos outros significantes e das outras linguagens em disputa no campo social. Nesta dimensão estética reconhecível em toda imagem, valoriza-se e observa-se o aspecto compositivo, a forma-objeto e uma atividade que, parafraseando Guattari, tem o sentido de uma ação que produz um significante que comporta elementos integrados entre corpo, gesto, movimento, sensações, percepções. O autor designou este fenômeno como sendo o ritornelo existencial, módulos de intensidade que são os marcadores temporais, operando em diferentes registros, indo do sócio-histórico ao subjetivo. Nesta composição, uma produção constante de ritornelos faz constituir campos de semantização e de fixação de sentidos – a cultura, propriamente dita. Assim, quando falamos de cultura visual estamos muitas vezes pensando nos modos como um ritornelização me fixa diante de um estado

imagético. Por outro lado, como o ritornelo é um marcador de intensidade, há aqui uma implicação de tempo e de historicidade dos ritornelos, permitindo o cruzamento entre os diferentes marcadores de tempo, já que não estamos submetidos socialmente a um único registro visual (e audiovisual) e, portanto, não estamos restritos a uma única temporalidade. A heterogeneidade dos componentes visuais do mundo se faz acompanhar de uma heterogeneidade de apreensões. Nestes termos, amplia-se o campo de atuação do visual. Por exemplo, quando estudamos uma imagem fixa, do tipo de um quadro, de uma pintura, não apenas atentamos para os modos como este faz para destacar-se do *continuum*, dos modos como este ganha um modo de enunciação estética (aos moldes de Bakhtin). É preciso observar que este modo de se destacar do objeto o constitui próprio enquanto ritornelo e faz abrir outras formas relacionais – um feixe de relações. Neste campo da pesquisa histórica, a arte nos convoca a pensar na restituição ao sensível, não como forma privativa dos sentimentos, mas como algo impessoal e ordenado no plano da vida inorgânica dos perceptos e dos afectos das obras. Para este sentir, o que conta à História é a dimensão monumental da arte enquanto um bloco. Desse modo, o platô ou plataforma de observação nos convoca a pensar a História e o que pode ser a Arte para a História. Numa possível história feita em matrizes deleuzianas, antes da memória (e até contra ela), o lugar da arte é mesmo o da fabulação. Diante da evidência material – e da prova -, oferece-se ao históriador a vidência como prerrogativa. Não se faz a arte com o passado – com a memória ou com a caixa de ferramentas dos quadros mentais (Baxandall) -, mas se faz algo do passado, amalgamado e insistente como presente no presente (Freud, Benjamin), num devir passado como presente (Deleuze, Guattari).

Corpo-objeto: do ritual à performance artística

Isabela Frade

Doutora em Comunicação – ECA/USP
PPGARTES/UERJ

Cristina R. Campos

Mestre em Artes – PPGARTES/UERJ
UCAM

Neste ensaio refletimos sobre uma peculiar classe de objetos e práticas rituais indígenas: a que encontra lugar nas instituições de arte. Apresentamos o conceito de *corpo-objeto* para designar a intensa conexão que os objetos e os corpos humanos adquirem nas práticas estéticas guarani e xavante, quando a ação se dá na condição de liminaridade, entre o reino das coisas e das pessoas. Observamos as aquisições que ocorrem nas situações de diálogo e de troca cultural nesse âmbito.

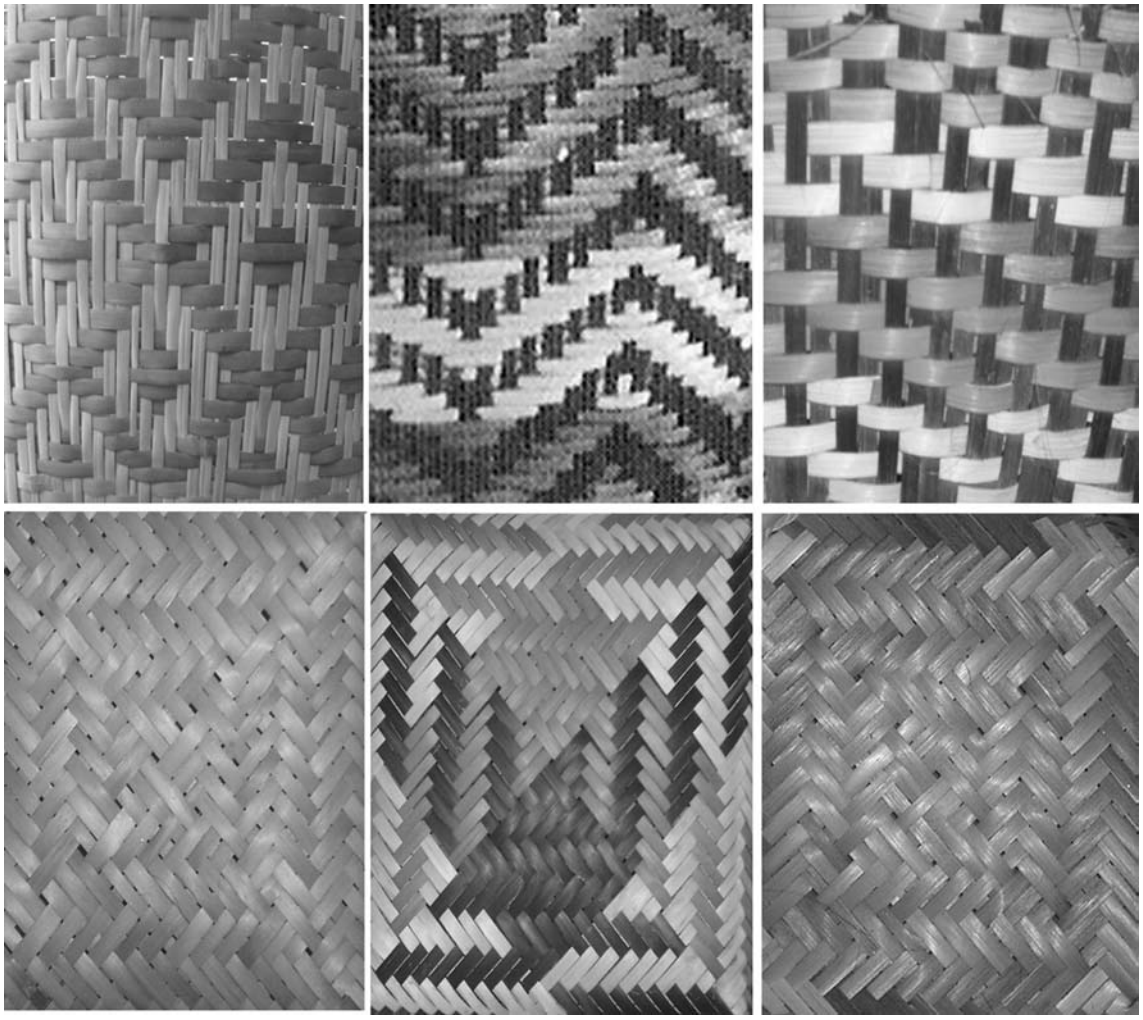
Arte indígena; diálogo intercultural; arte contemporânea.

In this essay we reflect on a peculiar class of indigenous objects and ritual practices: those that find place in the institutions of art. We introduce the concept of body-object to describe the intense connection which object and human bodies acquire in guarani´s and xavante´s aesthetics practices, where the action takes place in the condition of liminality, between the realm of things and people. In this respect we observe the purchases that occur in situations of dialogue and cultural exchange.

Indigenous aesthetics; intercultural dialogue; contemporary art.

As práticas artísticas na contemporaneidade e os discursos embasados nas diferenças e suas fronteiras enfatizam a inclusão do outro. Cada pessoa de um grupo social enxerga diferentes tonalidades e formas de um mesmo fenômeno, e sua sensibilidade estética se manifesta com indicadores próprios. Para entendê-la é necessário perceber de que maneira o discurso artístico que embasa cada uma dessas práticas se constitui.

Entendendo a arte como trabalho de adensamento estético e eleito como expressão comunal, na tentativa de abarcar as múltiplas maneiras pelas quais se manifesta em diferentes contextos culturais (FRADE, 2007), constituímos essa pesquisa a partir de uma reflexão sobre os estudos das artes indígenas, tomando-as como o grau extremo de alteridade à nossa cultura. Viveiros de Castro (2002) em seu estudo sobre o perspectivismo vai afirmar essa peculiaridade da consciência ameríndia: a de ser um contraponto à visão ocidental.



Tramas Gráficas
Foto: Cristina R. Campos – 2008. Fonte: Cestos Guarani. Arquivo particular.

Els Lagrou (2007) chega à conclusão que pensar sobre arte entre os ameríndios equivale a pensar a noção de "pessoa e corpo", no qual a pintura é feita para aderir a corpos e objetos são feitos para completar a ação dos corpos. "Os adereços e instrumentos ajudam na transformação da pessoa e se cristalizam como modelos reduzidos de determinadas características e de futuros desempenhos (performances) do corpo" (LAGROU, *op.cit*., p. 50). A vida dos objetos deriva diretamente do universo imaginativo que são capazes de invocar e condensar. Nessa via de compreensão argumenta que o sentido muda conforme o contexto no qual o objeto se insere: "E os contextos podem mudar de forma radical, como acontece quando objetos e artefatos entram no circuito comercial interétnico, quando se tornam emblemas de identidade étnica, peças de museus ou 'obras de arte'" (LAGROU, *op.cit*. , p.51).

Na tentativa de contribuir a uma hermenêutica tradutória para a alteridade em sua condição extrema no campo das artes, destacamos em nossos estudos sobre as artes indígenas guarani e xavante uma apreciação crítica sobre a prática artística desses dois grupos buscando um entendimento de suas especificidades. Esse entendimento, que na contemporaneidade caminha para o diálogo com diferentes possibilidades de contato transcultural em formas particulares de manifestações estéticas, abre espaço para a constituição de um perfil de artista indígena.

A forma-corpo

Entre os Guarani Mbyá, o cesto (*adjaká*) é mais que coisa, mas ente, um *corpo-objeto*, possuindo a condição de sujeito. Para entendê-lo devemos penetrar na dimensão do sagrado, impregnados pela presença do deus Nhanderu, que forneceu aos Guarani os instrumentos necessários para levar perfeição ao mundo da criação. Acreditam que o trançado, que dá origem ao cesto, foi ensinado por Nhanderu para que pudessem carregar as sementes do milho sagrado e também as crianças – um ensinamento para a realização da vida.

O cesto, no plano simbólico, é considerado como objeto sagrado para realizar o batismo. Segundo o professor guarani Wera Nhamandu Miri, da aldeia Itatim, é feito o *mboejape* (pão sagrado) de milho, que é posto no cesto e fica durante 24 horas na Opy, o, lugar mais sagrado da aldeia. Depois *oypirigua* (pajé) chama as crianças que irão receber o nome. Neste momento, o cesto proporcionará alimento para o espírito. E, satisfazendo o espírito, o nome será bem cuidado, bem recebido. A falta do cesto poderá trazer algo ruim para o espírito. No dia seguinte, os pãezinhos serão dados aos pais e as crianças. Assim é a cesta que leva o alimento para o espírito, sendo respeitada como peça sagrada.

Chamorro-Argüello (1999) ressalta que o nome da pessoa é o fundamento fora do qual a pessoa não terá outro suporte válido. Cada ser nasce com uma cifra poética, descortinada em parte em sua nominação, que acompanha a pessoa desde seu nascimento até a sua morte. A concepção do ser humano é atribuída ao sonho, sonho que gera uma palavra. A pessoa será então, uma "palavra sonhada", um ato de conhecimento sonhado (MELIÁ, *apud* CHAMORRO-ARGÜELLO, *op. cit*).

Observa-se entre os Guarani a não dissociação entre humanos e objetos, estes também percebidos como seres e possuidores de energia. "Os Guarani se relacionam com os seus objetos de modo a acreditar que estes, como a água, têm vida. Os Mbyá sempre conversam com eles." (MACHADO, 2007, p. 9). Os objetos rituais atingem maior significação em sua performance cerimonial adquirindo, em grau mais elevado, o valor de "ente", referência a uma dimensão espiritual compartilhada. A forma-corpo do cesto contribui na geração da palavra, objeto pensado como extensão da pessoa, objeto trançado como ato sagrado. Assim como não possuem um nome como se fosse uma "coisa" (CHAMORRO-ARGÜELLO, *op. cit.*), também não percebem os objetos distanciados do mundo animado, mas como formas humanizadas e humanizantes.



Cestos Guarani.
Foto: Everaldo Rocha – 2002.
Fonte: Catálogo da exposição Arte Guarani Mbyá. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002.

Fonte do mito fundador, o cesto calca a cosmogonia deste grupo, adquirindo força estética plena, signo de fato social total, como preconizava Mauss (2003). Entretanto, os Mbyá saem da aldeia para viver uma situação marginal e se exercitar no comércio do artesanato nas estradas. Nas terras fluminenses eles também estão em relação comercial com as lojas de artesanato de Paraty, cidade de grande fluxo turístico nacional e internacional. Esse comércio se constitui hoje como base de sua sobrevivência material, ainda que seja feita em condição assimétrica e os seus ganhos muito reduzidos.

O evento da exposição na Sala do Artista Popular os identificou como artistas e ocasionou alterações na relação com a sociedade externa. Esta propicia um ponto de referência ao que identificamos como uma nova conjuntura na recepção desses artefatos. Estão hoje em foco as capacidades criativas e o domínio da tradição, formas críticas próprias de avaliar o que é belo e o que é significativo.

A exposição tinha o objetivo de permitir a um público mais diversificado o acesso à arte guarani, retirando o material das feiras de artesanato para tratá-los como objetos de arte. Com foco na produção material – tratada pelos organizadores[1] ora como artesanato, ora como arte – a exposição contou com diferentes tipos de *adjaká* com tramas que

apresentam três desenhos tradicionais: *ypará korá* combina variadas formas geométricas encontradas no corpo das cobras; *yapará jaxá* utiliza as linhas retas e *yapará ixy* imita o movimento de zigue-zague das cobras.

A arte cesteira guarani revela em seu trançado uma matemática complexa geradora de superfícies homogêneas. São conjuntos numéricos que se invertem a cada fieira. O cesto supõe uma disposição calcada em subunidades que se alternam em determinados ciclos, cada um correspondendo a uma fase de sua elaboração. (Fig. 1). No exercício dessa trama, descortinam-se os padrões gerados pelos diferentes modos de agrupar e separar os delicados filetes de taquara. Passam nesse processo da linha à superfície e desta ao volume. Os filetes são delicadamente dobrados, e novos planos são gerados. Quando estes se fecham, temos o objeto. (FRADE, 2006).

Envolvidos no diálogo intercultural, os Guarani buscam novos sentidos e símbolos para sua arte do trançado. As fibras de taquara ou taquarinha ganharam um novo colorido obtido através do tingimento da matéria-prima com anilina e papel-carbono. Cores reluzentes como o roxo, laranja, amarelo, vermelho e verde compõem a trama. Cada trançado tem seu próprio autor, apontados como grafismos identificadores de determinadas famílias. As formas evoluem no cotidiano, novas combinações são criadas e compartilhadas pelo grupo que as incluem em seu repertório cesteiro. (Fig.2). Em seu crescente consumo pelos *juruás* (não-índios) passam a ser percebidos puramente como formas, desvinculados de seu contexto de performação ritual e dos lastros míticos que sustentam essa prática nas aldeias.

O corpo-forma

Os Xavante**,** apesar das transformações que têm vivenciado após o contato com os não-índios, mantêm a tradição de revestir seu corpo, pintando-o, paramentando-o e assim inserindo-o nos estados de liminaridade em que adentram nas situações excepcionais dos rituais e cerimônias. O corpo, ao se apresentar em sua forma extraordinária, é o instrumento fundamental para a *encorporação*[2] dos elementos da natureza e da sobrenatureza, assim como das próprias categorias sociais xavante. Sendo o lugar da perspectiva diferenciante, o corpo deve de ser maximamente diferenciado para exprimi-la completamente (VIVEIROS DE CASTRO, *op. cit*). A manutenção dessa forma de construção de corpo é indispensável à realização de rituais, momento em que ocorre a mediação simbólica entre o visível e o invisível, em que os corpos se espiritualizam/animalizam e os espíritos/animais se corporificam.

A noção de “pessoa e corpo” apresentada em forma de performances, modos de ser e agir estão presentes nos atributos corporais que envolvem a arte xavante. Imagens convivem com várias formas de agenciamento, onde a plasticidade exige uma corporeidade, uma forma que expressa uma interatividade contextual entre espaços e tempos, um fazer aliado a qualidades estéticas e a um pensamento simbólico. Esta forma está

relacionada à classificação do indivíduo segundo a linhagem, o grupo social, a classe e a categoria de idade, bem como ao conteúdo estético, ético, moral e político dessa sociedade. O corpo é sítio primordial dessas relações, é apreendido como um estado de performação. O *corpo-forma* xavante, inseparável de seu contexto ritualístico, é preparado com atributos cuidadosamente elaborados, apresentado para a platéia que o admira e apreciado pelos detentores da tradição que julgam e elaboram um discurso crítico. (CAMPOS, 2007).

A preparação para a performance ritual é feita em etapas, cada uma delas cuidadosamente elaborada, cada detalhe se faz significativo quando integra a retórica ritualística xavante. O corpo da aldeia se apronta: os paramentos são confeccionados especialmente para cada cerimônia; os elementos plásticos, caçadas, comidas e debates necessários para o ritual são preparados durante meses. Iniciam com a coleta da matéria prima como algodão, penas de animais, sementes de capim-navalha para a confecção das parafernálias.

Paralelamente à produção dos elementos plásticos, os sujeitos que irão participar das cerimônias ensaiam diariamente os passos e os cantos supervisionados pelos homens maduros da aldeia, indivíduos casados que participam da vida política da aldeia, e os *velhos*, detentores da tradição. São os integrantes do Conselho da Aldeia. Com o espaço, tempo e os atores definidos de acordo com as funções cerimoniais e classes de idade, os rituais se realizam sob todos os olhares.

O desempenho dos participantes é apreciado pelo Conselho que seleciona e filtra, graças aos acordos coletivos que demarcam os significados que regulam a plástica corporal. Tornam explícitas as definições que julgam valiosas. O consenso confirma a hipótese já apresentada por Maybury-Lewis (1984) quando percebia que os Xavante consideravam suas cerimônias como um meio privilegiado de expressão estética através de comentários como: “os meninos cantaram bem”, “os homens correram de modo adequado”, “serve para ficar bonito”. Estas expressões podem ser traduzidas pelo termo *wẽdi,* que designa o que lhes proporciona enlevação. Quando uma forma traz um apelo, uma emanação da tradição, revela a consciência xavante no interior da produção de um discurso artístico.

A performance xavante, desse *corpo-objeto*, se constitui como elemento-chave para o entendimento da tensão entre local e global, tradição e inovação, criatividade e norma, revelando o lugar da arte xavante na contemporaneidade. A ameaça de invasão, destruição ou subordinação que a inserção nesses fluxos globais representou para os Xavante, impôs respostas a esses desafios. O que antes se manifestava dentro de um lugar específico – definido pela cultura ou ligado a um ritual –, está, atualmente, deslocando-se para outro espaço, o circuito artístico nacional e internacional.



Pahöriwá em Veneza: dança ao sol.
Foto: Guilherme Aquino / BBC Brasil – 2005. Fonte: *Índios Xavante mostram rituais em festival em Veneza*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/06/050610_indiosml.shtml>. Acesso em: 04 nov. 2005.

A apresentação dos Xavante da Terra Indígena Pimentel Barbosa, localizada em Mato Grosso, foi destaque no 3º Festival Internacional de Dança de Veneza – parte da 51ª Bienal Internacional de Artes Visuais de Veneza. Convidados pelo dançarino e coreógrafo brasileiro Ismael Ivo apresentaram trechos de cerimônias importantes na forma como acontecem nas aldeias, condensadas em dois esquetes. O espaço da apresentação, ambientado com os elementos que fazem parte do cenário ritualístico da aldeia (terra, fogo) tal qual exige a tradição, foi nas *Gaggiandre dell'Arsenale*, um antigo arsenal do século XVI e tradicional espaço cultural de Veneza. (Fig. 3).

As inovações indicam as relações entre o indivíduo e o patrimônio cultural do grupo a que pertence e apontam para canais de comunicação com o exterior. Os Xavante reinscrevem a tradição, deslocam a energia do ritual na aldeia para o cenário contemporâneo de apresentação. À tradição é incorporado um novo elemento – a encenação dos Ritos de Passagem em espaços estrangeiros. Esse é o novo lugar do *corpo-forma* xavante. Em Veneza o modo de exposição nos remete a uma performance cujo estilo narrativo reconstrói a atmosfera da vida na aldeia.

Tendo em vista os estudos até agora realizados, sugerimos que o contato com a sociedade dos *warazu* (não-índios) facultou o surgimento de concepções que proporcionaram à sociedade xavante os meios de adaptação a novas realidades e sua inserção no cenário artístico contemporâneo. Ao saírem de sua aldeia, estabelecendo elos com outras formas de arte e instaurando sua presença em notáveis instituições da arte contemporânea, abrem um novo e claro paradigma para a constituição de um lugar para as artes indígenas na história da arte.

Considerações finais

Partindo da assunção de que é a opinião pública que reconhece e assimila como cultura a veiculação das formas valoradas por determinados especialistas como manifestações artísticas, projetamos adiante essa assertiva e lançamos mão desse expediente para pensarmos a arte em diferentes contextos. Afirmando o fato de que é a opinião socialmente construída e conformada pelos sujeitos autorizados pelo grupo a emiti-la que atinge o cerne da noção mesma de arte abrimos essa categoria para cada/toda comunidade humana, programando uma crítica de abrangência multicultural, e a definimos como dispositivo deflagrador de modos de existência particulares, percebendo que esses modos se instauram pelo extremado cultivo da via estética. A arte então é olhada a partir dos discursos que a legitimam, como elaboração de uma sensibilidade apurada e direcionada ao seu desenvolvimento e perpetuação, para favorecer o que se deseja eleger e aprimorar como o quê de força intelectiva e sensível (nessa associação íntima) se estabelece no interior destes mesmos grupos.

Fruto das possibilidades tradutórias advindas de intensos movimentos interculturais em nosso tempo, as práticas artísticas, xavante e guarani, começam ser exibidas como modos de arte e incentivar a produção de novos discursos sobre elas. Adensa aí o que designamos como o estatuto de *corpo-objeto.* Esse adensamento advém de sua entrada no campo artístico: o objeto de arte também como sujeito em seu caráter próprio. Ativo em sua autonomia expressiva e integrada ao próprio corpo que o percebe e o significa. Essa relação se desenvolve de modo intrínseco com o uso e performance dos corpos e dos objetos como reinos em diálogo e mútuo envolvimento.

Ao se abrirem a novas situações de exposição e interação os elementos plásticos dessas culturas se encontram em processo intenso de transformação, uma vez que recortados

de seu contexto e atravessados por discursos embasados nas diferenças. São demarcados por zonas de fronteiras que enfatizam a inclusão do outro. Fazem então arte no diálogo com a alteridade.

---

[1] A exposição fez parte do projeto Programa Artesanato Solidário em parceria com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, sob a organização da equipe do Programa de Estudos dos Povos Indígenas-Pró-índio/ UERJ e do Museu do Folclore Edison Carneiro.

[2] Viveiros de Castro cria o neologismo *encorporar* para explicitar certas disposições específicas – esquemas de percepção e ação – em que a forma corporal humana é apreendida pelo perspectivismo ameríndio: "traduzo o verbo inglês *to enbody* e seus derivados, que hoje gozam de uma fenomenal popularidade no jargão antropológico, pelo neologismo 'encorporar', visto que nem 'encarnar', nem 'incorporar' são realmente adequados". (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 374).

Nômades na cidadela da arte: outras histórias, outras estéticas, outros...

Aldo Victorio Filho

Doutor em Educação
Professor Adjunto do Instituto de Artes da UERJ

Este trabalho é voltado para a produção estética juvenil do *funk* carioca. Percorrendo os fluxos obra/cotidianidade, espaço/trânsito e artista/sujeito-comum, problematiza essas territorializações em face dos transbordamentos estéticos (e suas reverberações) que os praticantes dos cotidianos além muros da cidadela da arte produzem. Interessam-nos as produções desautorizadas, impuras e hibridizadas que, indiferentes a qualquer outorga ou legitimação, atravessam céleres das bordas às sobras da cidade: mídias e conversas, indústria cultural e museus, centralidades e periferizações, escolas e rua... Obras, espaços e artistas se confundem nas estéticas vagabundas e ferozes que, a despeito das teorizações legitimadas, constituem um trânsito estético, como é, especialmente, a produção do Funk. A cidadela da Arte outorgada é atravessada por possibilidades outras, modos estrangeiros, mas eficazes, em sua surpreendente poética, de mediação, criação e fruição da vida. Portanto, os nômades, seus saberes e fazeres são indispensáveis à necessária e atualizada interrogação da Educação contemporânea neste tempo pós tudo quando a imagem estetizada predomina com destaque jamais experimentado. Se os processos políticos surpreenderam o projeto moderno e frustraram previsões, se a ecologia e a tecnologia alcançaram deslizamentos inesperados, obviamente movimentações e interferências no universo cultural não se dariam de forma menos dramática. Assim, as conceituações sólidas se volatilizam, imponderáveis formas de entendimento se vão constituindo líquidas e irrepresáveis escorrem para além das antigas certezas. As cercas categoriais/conceituais do universo da arte expõem insuspeitada fragilidade, pois o encaixe de seus blocos-argumentos corrompido expõe lacunas quilométricas - como nas muralhas metafóricas do império (des)protegido narrado por Kafka - à passagem dos nômades. Invisíveis ao 'ecoepistêmicosistema' que nos amparava, esses surpreendentes sujeitos ganham corpo e presença inevitáveis. Estrangeiros inclassificáveis, confundem as ordenações da cidade e nesta, as da cidadela da arte; inconvenientes, interrompem nossos ritos de amor com tudo o que instituímos e legitimamos como estética e conhecimento; outros, eles nos impõem suas 'outras' histórias: vidas anônimas como obras de arte. Intimidades escandalosas entre o que fora sagrado e o ordinário... Mas, é a química desses inacreditáveis contrastes que fertiliza o terreno para a criação de novas ações e leituras que conduzirão à efetivação de uma educação compatível com o tempo, a beleza e o espaço nomadizado desses tempos de agora.

Nomadismo estético; arte; juventudes.

Ce travail s'occupe de la production esthétique juvénile, precisement le «Funk » originaire de Rio de Janeiro. En couvrant les flux oeuvre/cotidian, espace/transit et artiste/personnage anonime, il interroge ces territoires en raison des transbordements esthétiques (et leurs réverbérations) que les praticiens du quotidiens au-delà de la citadelle de l'art produisent. Notre intérêt retombe sur les productions décréditées, impures et amalgamés qui, indifférentes à toute subvention ou légitimation, traversent rapidement les frontières de la ville: mídias et conversations, industrie culturelle et musées,centralités et periferizações, écoles et rue… Des oeuvres, espaces et artistes se confondent dans les esthétiques vagabondes et féroces qui, malgré les théorisations légitimées, constituent un transit esthétique, comme est, spécialement, la production du Funk. La citadelle de l'Art est traversée par des possibilités autres, manières étrangères, mais effi-

caces, dans sa surprenant poétique, de médiation et de création de joix de vivre. Donc, les nomades, leurs savoirs et leurs façons de créer la vie interrogent l'Éducation contemporain jusque quand l'image estetisée prédomine avec proéminence jamais essayée. Les schémas de production des centralités et des périphérisations, qui opposent aussi l'école et la rue, y sont aussi interrogées.Si les processus politiques ont surpris le projet moderne et ont frustré des prévisions, si l'écologie et la technologie atteint des glissades inattendues, évidemment, mouvements et des interférences dans l'univers culturel ne se donneraient pas de forme moins plus dramatique. Ainsi, les conceptualisations solides se volatilisent, d'impondérables formes d'accord se constituent liquides et des irrepresáveis menaçant les notres anciennes certitudes. Les catégorie et les concept de l'univers de l'art exposent leur fragilité. Les étrangers inclassificáveis confondent les rangements de la ville et dans celle-ci, de la citadelle de l'Art ; des inconvénients interrompent nos rites d'amour avec tout ce que nous instituons et légitimons comme esthétique et connaissance, parce qu'ils nous imposent leurs vies anonymes comme oeuvres d'art. Intimités scandaleuses entre le sacré et l'ordinaire… Mais, c'est la chimie de ces incroyables contrastes qui fertilisent le terrain pour la création de nouvelles actions et des lectures qui conduiront à l'efetivação d'une éducation compatible avec le temps, la beauté et les espaces d'aujourd'hui.

Nomadisme esthétique; art; jeunesses.

"É som de preto de favelado,
mas quando toca ninguém fica parado"
(Amilckar e Chocolate)

Este trabalho discute a produção estética juvenil para além das leituras conduzidas pelos discursos da arte instituída e outorgada. Para tanto, questiona a força de uma estética oficial em face dos transbordamentos que os praticantes dos cotidianos além muros da cidadela da arte outorgada produzem. Damos atenção às produções desautorizadas, impuras e hibridizadas que, despretensiosas com relação a qualquer oficialidade ou legitimação da arte ou da ciência oficiais, atravessam, céleres, as telas da cidade: mídias, indústria cultural, museus, das bordas às sobras da cidade. Obras, espaços e artistas se confundem nas estéticas vagabundas e ferozes que, a despeito das teorizações circulantes na cidadela metafórica, constituem um notável trânsito estético, oportunamente exemplificado pelas produções das culturas da juventude periferizada, como é, especialmente, a produção do Funk.

Vivemos na contemporaneidade o esgarçamento e a tensão do espaço e do tempo vivido e em devir. Os regimes de verdade que deram forma e conteúdo à formação de quase todos nós e nos garantiram uma convivência amenamente segura com as realidades do mundo, aos poucos perderam sentido e aplicação. A robusta escriturística que os apoiava, foi também , por sua vez, atingida por uma gradual perda de consistência, na medida em que os desdobramentos da produção humana avançaram para além da contenção de suas molduras categoriais e de seus cabrestos codificadores.

Se os processos políticos surpreenderam o projeto moderno e frustraram previsões, se a ecologia e a tecnologia, por sua vez, alcançaram deslizamentos inesperados, obviamente seus enredamentos e interferências no universo cultural não se dariam de forma menos dramática ou evitável. Assim, as conceituações sólidas se volatilizaram, imponderáveis formas de entendimento surgiram líquidas, irrepresáveis, e escorreram para fora da segurança de qualquer fixação conceitual. As cercas categoriais e conceituais de um crível universo da

arte surpreendem, cada vez mais, a investigação, na medida em que o encaixe de seus blocos-argumentos vai rareando e dá lugar à lacunas quilométricas, como nas muralhas metafóricas do império (des) protegido narrado por Kafka e citado por Pelbart[1].

Seja por conta da cegueira provocada pelo desejo de amparo do nosso 'ecoepistêmico-sistema', seja por conta da nossa percepção enviesada, ainda não reconhecemos no nomadismo que invade a cena, sua novidade fenomenológica. Os nômades, os inclassificáveis autores do desconcerto estético que atrapalha a cidade e nesta, a cidadela da arte, interrompem nossos ritos de amor com o que conhecemos e instituímos. Estes 'outros' nos impõem convivência dolorosa com seus contrastes quase obscenos, suas 'outras' histórias. Vida cotidiana comum e produção estética, vidas anônimas como obras de arte. Intimidades escandalosas entre a vida ordinária e a produção estética livre de parâmetros ou normas. Novidades que evidenciam o alargamento das brechas nas muradas da cidadela por onde os nômades e seus feitos penetram, atravessam e, assim, deixam marcas de suas presenças voláteis, mas concretas e indiferentes, mas, ameaçadoras aos valores da cidadela invadida. Impõem, os inconvenientes viajantes, por meio dos seus resíduos e vestígios, a visão inquietante da inocuidade dos encastelamentos conceituais partidários que, nos últimos séculos, tentaram regular a incontrolável produção estética e buscaram conduzir as suas energias, urdidoras da condição humana, para os balcões do mercado capitalizador das existências.

Dos nômades que, raramente abandonam a cidade e transitam indiferentes aos seus monumentos, destacamos o Funk, como obra, corpo, sobra e força nômade. O 'Funk' é um signo que remete à complexa rede de vivências, de produções de sentidos, de sensações e saberes. O Funk é também maneira de viver. A despeito do pensamento civilizado, é produção de sentidos, outra irredutível base da condição humana.

Sobre uns nômades, sobre o Funk

A musicalidade Funk surge de uma miscelânea de ritmos, de importações em permanente troca, incorporações, releituras e assimilações. Fenômeno rebelde e *desafiador* (Essinger, 2005), estende a música e a dança ao corpo e às maneiras de viver de seus praticantes. Entender o Funk é um ardiloso desafio que se revela nas primeiras ações investigatórias. Tudo que pertence à 'rede funk' se esprai além do concreto acontecimento da música ou do baile, embora este seja o seu mais importante evento. O baile, por sua vez, se constitui de inúmeros e inapreensíveis micro-acontecimentos circulantes em cada uma das suas edições. Em sua cotidianidade feérica fulgura a compleição da cultura funk, mas o que apreendemos dos bailes pouco conta de sua total potência. Entretanto, só a experiência empírica da ida a um baile oferece a percepção da sua força estética, que fulgura nas performances individuais e coletivas, nas danças, nos modos de estar, de se apresentar e de agir. Os bailes revelam criações que desconcertam qualquer mapa definidor da cultura e brincam com os limites da Arte.

Inspirado em determinadas condições do cotidiano dos jovens da periferia, o funk prima pelo deslocamento, transita e flui no mesmo ritmo do fluxo da juvenilidade e se esprai por todas as zonas da cidade. O abandono que caracteriza as zonas de onde o Funk emerge contrasta com a riqueza de possibilidades que essas mesmas áreas oferecem à criação estética. Se por um lado não há proteção do Estado, por outro não existe controle oficializado, e potente o suficiente, para coibir as criações no campo do jogo e da estética. No outro lado do abandono vigora a complexa liberdade de auto-criação, do "poder fazer". Daí a força de criação no âmbito das sobras, do relegado, descartado e condenado, porque também é desregulado, descontrolado, liberado, das verdades morais aos estatutos estéticos. Recomendamos manter próxima à leitura dessas reflexões a condição dos protagonistas da 'rede funk', ou seja, o abandono político, a desproteção social e demais agruras comuns à população pobre brasileira. E também considerar que nossa abordagem nada tem a ver com a colonização das manifestações populares como eventos pré-modernos, primitivos, simples, etc. Entendemos, em sintonia com a atualidade dos Estudos Culturais, que o Funk enreda forças inaugurais do cimento societal, alude à liberação de alguns dos recalques da modernidade e destaca, sobretudo, a dinâmica do contraste entre a simplicidade e a complexidade do 'povo'. Afirmamos, portanto, o reconhecimento da riqueza cultural do fenômeno 'funk' e de sua importância na compreensão da juventude contemporânea e das suas potencialidades estéticas e epistemológicas. Assumimos o elogio ao Funk.

Nossa fonte, o Funk carioca indicia o seu tempo. Ocorre em espaços urbanos múltiplos, das franjas aos centros e interage com a mutante paisagem tecno-científico-informacional contemporânea. Seu cenário é de contrastes. Contém a precariedade das condições infraestruturais e a sofisticação tecnológica e comunicacional. Suas práticas falam do jogo dos contrastes pós-modernos: moldura e clima da prodigiosa produção musico - poética que cria o heroísmo de seus sujeitos. Parte numerosa do seu público e dos seus autores, como já sublinhamos, pertence à população socialmente desfavorecida e simbolicamente periferizada. Juventude de futuro incerto, órfã de políticas públicas, excluída de qualquer agenda de futuro promissor. A escola, dentre as instituições às quais cabem a proteção social e formação política, lhe é geralmente distanciada. O afastamento da educação formal se deve, entre muitas outras razões, às linguagens e crenças desatualizadas que constituem os discursos dessas instituições. São as linguagens anacronicamente assentadas em verdades de outros tempos, resistentes às novidades juvenis. Além do conservadorismo 'dos bons modos' que freqüenta a escola, há o moralismo cristão, sempre de plantão, a rejeitar e desqualificar as formas orgiásticas dos jovens em geral. Encontramos, a despeito de muitas recentes iniciativas progressistas, as escolas matrizadas por modelos culturalmente distantes das invenções que emergem das zonas 'feias' da cidade.

O funk inventa sua autonomia no plano da criação artística. Seus autores fazem parte de coletivos cujos membros, mesmo não sendo criadores de canções, são, sob certo aspec-

to, seus autores. No Funk, artista e público se confundem, sua estética escapa do baile e invade o cotidiano dos jovens. Envolve modos e usos das roupas, as linguagens faladas e gestualizadas, etc. Reiteramos o entendimento de que tal rede de 'fazeres' e vivências é para nós uma notável fonte de conhecimentos em franca produção. A beleza do Funk acontece indiferente à hegemonia do sistema outorgado da arte e de seus refrões normativos, seus saberes vagabundos, suas audácias nômades desafiam, na pulverização do cotidiano, a robustez das políticas dos saberes centralizados.

O funk é um indício de uma racionalidade estético-expressiva em diálogo com os tempos pós-modernos. É linha de fuga da maquinaria da 'matrix' moderna. Escape radical das territorializações que a modernidade impôs à estética e à arte, bem como a muitos outros campos de saber via as operações do poder.

Na tessitura do universo Funk não há uma oposição direta e planejada às esferas de poder instituído. Mas, desafios ao que lhe é oposto, na medida em que as reinvenções de alguns hábitos, de modos de agir e a operar a linguagem fraturam a norma e rompem interdições. Observamos que muito além de se opor, literal ou sistematicamente às práticas dominantes que lhe são antagônicas, a juventude 'funkeira' vibra na reinvenção da sua própria condição cultural, o que é inegavelmente uma colocação política. Rebelde, avança na conquista fugaz de espaços oportunos; como nas operações de caça (Certeau), de certa forma mostra-se imune às maquinações do mercado e de suas operações predadoras que inventam estéticas imagéticas de uma juventude eterna e irreal, desqualificadora da corporeidade e demais concretudes das juventudes reais. No jogo do mercado é inegável a centralidade da imagem do jovem, assim como na esfera da produção artística, sobretudo na musical. Os jovens produzem esteticamente e são produzidos pelas redes de interação cultural circulantes. Daí a importância da elucidação das potencialidades e atuações do universo 'funk' como elementos da arquitetura social contemporânea.

A insegurança que combali a cidade não imobiliza os meninos e meninas em definições estáveis, nem tão pouco engendra o seu devir. Sob a perspectiva certauniana do jogo tática e estratégia, o funk pode significar a ação de uma emergente ética, enquanto força de criação e manutenção da vida coletiva. Parece-nos, entre outros escapes, uma fuga muito atual da condição de recalque imposto ao gozo coletivo, forma de ação coletiva que vibrava o corpo das sociedades arcaicas. A *poemação* ou performance discursiva dos personagens das músicas, sejam dos narradores ou os narrados, não são, tampouco, redutíveis às etiquetações conservadoras tradicionais, sempre enunciadas por meio de vocabulário euroreferenciado, machista e obviamente moralista. A plenitude da fruição do funk deve dispensar a clivagem moral e legal.

Em sintonia com os modos e maneiras de pesquisar o/com/no/do cotidiano(nossa escolha metodológica) o que oferecemos são notícias de um acontecimento juvenil que

atravessa a cidade. Dessas notícias, propomos visadas por meio das quais seja possível destacar aspectos desprezados do panorama cultural e social da cidade do Rio de Janeiro. São faces da nossa rede cultural que interrogam a licitude cultural, a legalidade e a legitimidade da arte outorgada, bem como os sentidos da obrigatoriedade de seu ensino na educação básica. A investigação da arte marginal, ou não arte, da estética reprovável e insolente e de seus autores e público indesejável, propicia elucidar os sentidos e interesses políticos do que é 'autorizado', de suas 'autoridades' e de seus 'autores'. E consequentemente, expor outros ângulos dos dramas da cidade.

A música, linguagem artística mais íntima da juventude urbana, sofreu nos últimos tempos uma série de transformações. A produção de tecnologias, impulsionada pelo maquinário capitalista, trouxe conseqüências que escaparam do controle mercadológico. Como ocorreu na música popular, na qual, os artistas dedicados à música eletrônica passaram a controlar o conjunto da cadeia de sua produção. Facilmente publicam na rede os resultados de sua criatividade sem passar pela intermediação que havia sido imposta e regulada pelos sistemas de notação e de gravação (editores, intérpretes, grandes estúdios, lojas). Nesse novo panorama, no qual a produção musical não é mais exclusividade ou propriedade de poucos, a produção musical funk, respaldada pelas facilidades técnicas e embalada pelas ousadias de seus produtores, derrota as lógicas mercadológicas e o mito do sucesso reservado apenas aos 'virtuosos'. Ao mesmo tempo, o Funk reafirma em seu crescente circuito de atuação o destaque do som semelhante às grandes 'performances coletivas' de seus bailes: intensa movimentação estética e de (re)ligação social! É importante a novidade relativa à autoria da produção musical do Funk. As obras de cada criador, anônimo ou não, podem ser reordenadas, reeditadas por outros artistas. Não são propriedade de ninguém, já que os *samplers* autorizam a cópia e põem fim à obra intocável, definitiva, única. Ou seja, reinauguram a posse coletiva do acontecimento e obra artísticos, sem dúvida um aspecto relevante para a compreensão do estado das artes de tudo que envolve a participação da arte na educação formal (e informal) da juventude atual.

O processo de produção das músicas funk é um outro aspecto novo no campo da criação artística. Abole a autoria, a originalidade do objeto artístico, dispensa, portanto, a autenticidade. Como a música eletrônica, o funk é sempre uma obra inacabada. Um banco de elementos estéticos manipulável e disponível à interação. Esse 'banco' é aberto a todo o tipo de interação poética nos cotidianos de seus autores e fruidores. Embora a música eletrônica tenha maior preocupação com a tessitura sonora, e para tanto recorra a diversas fontes musicais, se aproxima das produções Funk não só por conta da contemporaneidade, mas, sobretudo, pela semelhante dinâmica de autoria e de originalidade.

O Funk contém, também, a musicalidade e a corporeidade africana, não como mera herança mecânica, mas, como enredamento de raízes, rizomas de procedências longinquamente já 'mixadas'. As canções, a batida e as danças, a festa (baile) se formam (re)

editando modos e estéticas caminhantes pelo mundo. As 'africanidades' que percorrem o Funk ultrapassam o eco dos seqüestros escravagistas e fulguram em potência estética e vigor dionisíaco. Heranças hibridizadas circulam e permanecem no corpo Funk. Corpos nômades que vibram contaminações e multipertencimentos. A cultura funk mostra, entre tantas coisas, a potência do legado africano ao patrimônio universal de saberes e prazeres, pois integra a rede de eventos e criações realizadoras da existência na qual se relaciona com intimidade a vida cotidiana com a criação estética.

O funk choca, interroga e inquieta na medida em que muitas das suas práticas são audaciosamente transgressoras. Visceralmente juvenil traz em si a volúpia, o viço e caprichos. É imediatista e diletante. Os fluxos das culturas juvenis movimentam-se desprovidos de moralismos e sujeição passiva aos paradigmas da civilidade burguesa que ainda contaminam as práticas pedagógicas. As redes Funk, como toda rede cultural, têm seu sentido fundante na solidariedade entre e na proteção de seus integrantes. As afinidades de gosto e adesão estética formam escudos necessários ao enfrentamento cotidiano das ciladas que a mercadologização das aparências e pertencimentos sociais impõem a todos, mais agudamente, aos jovens pobres.

É do Funk a *estética da existência*[2] , na qual o corpo tem papel fundamental. Levar a vida como obra de arte, implica, mesmo que inconscientemente, uma prática filosófica, pois deságua em prática existencial em linha de fuga, mesmo que exposta a riscos, mas disposta ao devir. De certo que é uma questão atual, cujo enfrentamento é urgente. A ação política não pode ser freada por qualquer projeto de hegemonia cultural, o qual fatalmente impõe controle coercitivo sobre os que tentam escapar de seus limites e normas. A estética da existência incomoda porque, ao explicitar perspectivas e objetivos minoritários, faz emergir o outro negado. Evidencia outros modos de vida não redutíveis a apenas alguns aspectos mais evidentes ou assentados na promoção de alguma identidade blindada. A estética da existência que fulgura no Funk, é fundada no potencial criativo das relações entre sujeitos solidarizados na produção estética de linhas de fuga da periferia que lhes foi, em algum momento, imposta.

Este trabalho pretende enriquecer a discussão das estéticas da contemporaneidade via suas manifestações menos ortodoxas que acontecem fora da outorga da arte e da cidade, ou seja, na marginalidade oficial. Em última análise, esperamos, assim, colaborar com uma sociedade mais justa e feliz. Nossa contribuição está naquilo que nos cabe realizar, ou seja, reside no nosso campo de atuação e investigação, a arte e seu ensino. Os difíceis tempos de agora nos impõe aventuras difíceis como a desconstrução de 'verdades' escoradoras das instituições que nos governam. Acreditamos que a sintonia desprestigiada da juventude funkeira é um oportuno ponto de partida e de luta. Como universo inegavelmente estetizado, e*spaçotempo* da rejeição e do abandono político, fulgura como livre auto-criação. Todo processo de criação produz saberes, assim, as situações nas quais se conjugam intimamente os fazeres da vida e os fazeres da beleza,

como se dá com o Funk, são oportunidades preciosas à investigação da arte e de seus papéis, tanto na educação quanto em outras instâncias da sociedade contemporânea.

Nosso caminho exigiu questionar a produção e os sentidos das instituições detentoras do saber regulador da Arte, contudo, não as desqualificamos nem negamos sua utilidade, nossa forma de interrogar a arte e a educação e nesta aquela, foi apenas Funk. Por meio da defesa da beleza que rola à margem dessas instituições apontamos as suas fragilidades e sua cumplicidade nas ações que contradizem a preservação humana. Acreditamos que a rebeldia Funk pode inspirar a Educação e a Arte, na atualização de seus sentidos em defesa da vida mais bonita.

---

[1] Peter Pál Pelbart.Exclusão e biopotência no coração do Império em ttp://www.cedest.info/Peter.pdf
[2] Richard Miskolci, A vida e Obra de Arte – Foucalt, Wilde e a Estética da existência.

A influência feminista da história da arte

Talita Trizoli

Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia.
Mestranda do Programa Interunidades de História da Arte da Universidade de São Paulo.
Professora Assistente do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia.

No presente artigo, apresento um levantamento de dados sobre a influência do Movimento Feminista na história da arte a partir de 1960, tendo os trabalhos da teórica Lucy Lippard como base estrutural para seu desenvolvimento. A teórica americana é considerada uma das percussoras tanto no desenvolvimento quanto na inserção do pensamento feminista dentro da disciplina de historia da arte, com trabalhos relevantes na área de curadoria e historiografia. Lippard é ainda uma das pesquisadoras a levar abaixo o caráter patriarcal da disciplina, colocando em foco os preconceitos existentes nos textos e discursos dos historiadores. O movimento feminista insere-se no interior das temáticas da história da arte para explicitar o grau de influência dos preconceitos subjacentes aos pesquisadores (em grande parte homens na época), e afirmar que arte possui sim Gênero, como já escreveu Lippard em *The Pink Glass Swan*. Novos caminhos despontam nas formas de leitura e interpretação de imagem, e o Feminismo trouxe uma das mais fortes até então: o Gênero.

Historiografia; Arte Feminista; Arte Contemporânea.

Dans présent article, je présente une enquête de données sur l'influence de le moviment feminist dans l'histoire de l'art à partir de 1960, en ayant les travaux de la théorique Lucy Lippard comme base structurelle par sur devellopement. La théorique americaine est considérée une des traversières de tant de le développement combien dans la insertion de le pensament feminist au millieu de la discipline de l'histoire de l'art, avec des travaux importants dans le secteur de tutelle et de historiographie. Lippard est encore une des chercheurs à prendre la basse le caractère patriarcale de la discipline, en plaçant dans foyer les préjugés existent dans les texts e de le discours des historiens. Le moviment feminist s'insère à l'intérieur de les thématiques de l'histoire de l'art pour expliciter le degré d'influence de les préjugés sous-jacents aux chercheurs (en grande partie hommes à l'époque), et affirmer qu'art possède oui Genre, comme a déjà écrit Lippard dans The Pink Glass Swan. De nouveaux chemins épointent dans les formes de lecture et d'interprétation d'image, et le Féminisme a apporté un plus forts jusqu'à alors : le Genre.

Historiographie; Histoire de l'Art; Art Féministe.

A crítica de arte americana Lucy Lippard é considerada uma das percussoras tanto no desenvolvimento quanto na inserção do pensamento feminista dentro da disciplina de história da arte, além de ser também romancista, jornalista e curadora *free lancer*.

Lippard é ainda apontada como uma das pesquisadoras a levar abaixo o caráter patriarcal da mesma, colocando em foco os preconceitos existentes nos textos e discursos dos historiadores, principalmente quando decide lutar pela inserção de artistas mulheres dentro do "círculo" de arte, tendo como arma discursiva seus textos.

A autora é largamente conhecida por seus artigos em revistas e catálogos de exposição em território americano, que abrangem tanto o Minimalismo, considerada uma primeira fase de seu trabalho de *free-lancer* e pesquisadora, quanto à arte Conceitual, uma fase posterior e desdobramental da *minimal art*. Suas últimas publicações discutem as relações da arte com o espaço e a política migratória americana (ethical activism), mas nesse momento será dado maior foco ao período Conceitual por conta de sua relação estreita com o feminismo. Na fala da própria autora sobre sua formação profissional:

> I've never thought of myself as a historian (although I have a master's degree in art history… And I don't like the term *critic* because I don't see myself as an adversary or teacher to artists, from whom I've learned most of what I know. I still describe myself not as an art critic but as a writer and activist, much to the annoyance of the universities where I lecture. [1]

É durante sua segunda fase crítica que Lippard aguça suas conexões com o movimento feminista americano, não apenas pela própria natureza da arte conceitual, ou seja, a experimentação e "desmaterialização do objeto de arte", como ela mesma já apontara em um de seus livros icônicos, mas principalmente pelo contexto histórico-social em que está inserida. A década de 60 é marcada pela efervescência política em diversas instâncias, e é aí que o feminismo se estrutura com o fôlego do movimento pelos direitos civis, a liberação da pílula e demais reviravoltas da contracultura do século XX.

No artigo *Freelancing the Dragon*, com os editores da revista *Art-Rite*, uma pequena biografia é feita sobre Lippard, onde é possível encontrar sua trajetória acadêmica e profissional, além de citações explicativas sobre sua mudança de direcionamento do minimalismo para o conceitualismo, (que foram trabalhados mais a frente no livro *Six Years*), e de seu engajamento político com o movimento feminista durante a década de 70 e 80, apresentado no livro *The Pink Glass Swan* e *From the Center.*

Durante o final dos 60 e inicio dos 70, ela envolve-se com diversos grupos ativistas feministas (*Ad Hoc Women Artist's Committee, Women's Art Registry, West East Bag, Women's Liberation Movement*, entre outros.) com o intento de defrontar as instituições de arte de grande porte, e inserir cada vez mais mulheres dentro do circuito artístico, apesar dela mesma não apreciar o sistema de circulação e produção das artes por considerá-lo misógino, mercadológico e instável em suas premissas de base.

Em um de seus artigos, Lippard afirma:

> I am caught in a state of being totally aware that I am supporting a system I abhor by writing criticism and yet being hooked enough on art to find it hard to stop, especially if I can get more women's work seen and taken seriously in the process. Certainly free-lancing is the only way I can exist. I don't like work-

ing for anyone else, or teaching… and I hardly belong in an institution. [2]

A partir dessa fala, não fica difícil perceber a relutância e o desconforto de Lippard com a crítica de arte e suas instâncias, principalmente ao se aprofundar sobre questões mercadológicas e epistemológicas.

Durante as décadas de 60 e 70, a massa pesada de sua produção textual foram *freelancers*, sempre evitando escrever resenhas sobre trabalhos os quais ela não gostava ou se identificava, o que posteriormente acabou gerando certo mal-estar com os editores de revistas e desencadeando um boicote liderado pela revista *ArtForum* por mais de dez anos. Seu caráter irrequieto e libertário desagradava o mercado de arte do período, ainda mergulhado na *abstracting painting* e *minimal art*.

Tal jejum só veio a ser quebrado durante a década de oitenta, período com maior "tolerância" às temáticas afrontadas por Lippard em seus textos, e de absorção das mesmas, além da arte pop e conceitual, pelas galerias e museus.

O contato entre o feminismo e a arte conceitual era eminente se considerarmos as possibilidades de "tomada de posição" que o conceitualismo permitia, além da estética do processo e a dialética relacionada ao mercado de arte e a produção, aspectos esses muito caros no momento de se pensar as estruturas e a construção de um objeto artístico, a fim de revogá-lo dentro de seu próprio jogo plástico e teórico. Novamente com Lippard: *The inexpensive, ephemeral, unintimidating character of the Conceptual mediums themselves... encouraged women to participate, to move through this crack in the art world's walls*. [3]

No entanto, é importante ressaltar nesse momento que o feminismo não é um movimento artístico, pois não trabalha com as questões estéticas referentes ao objeto de arte, mas sim com as intermitências do artista e seu gênero devido a sua inclinação à subjetividade. Afinal, como já afirmara a autora no artigo *The Women Artist's Movement – What Next?* : *Art has no gender, but artists do*![4]

Considerando tal assertiva, ficam mais claras as situações que levaram ao hibridismo entre as questões de gênero e a arte, assim como seus respectivos desdobramentos para com as questões de cor, classe econômica e nacionalidade. A chamada arte feminista advém em um período onde a subjetividade é valorizada e almejada dentro dos trabalhos em arte, e sendo assim, as experiências de cunho pessoal, sejam elas memórias, traumas, desejos ou ações adquirem um caráter de estopins do ato criador. Segundo Lippard:

> The themes of body, gender, and sexuality that have drive and defined women's art since the late sixties incorporate (so to speak) all the other major

> feminist issues, including identity, autobiography, and the most compelling economic and political concerns: the feminization of poverty, equal wages, child and health care, rape and sexual harassment, reproductive rights, domestic violence, and hate crimes.[5]

Além do que, ao fazer as vezes de ativista política em seus artigos sobre mulheres, ressaltando a relevância das temáticas acima e a dificuldade de inserção desses trabalhos em publicações de arte, galerias e museus por conta do preconceito inerente que permeava o campo da crítica e da historiografia do período, campos esses formados largamente por homens ligados ainda a concepções artísticas modernas, misóginas e eurocentristas, Lippard adentrava em uma outra problemática pós-moderna e anti-greenberghiana: as diferenças e relações entre a baixa e alta cultura.

Tal afrontamento deve-se a persistência das teorias de Greenbergh no meio artístico dos Estados Unidos, as quais ressaltavam o caráter elitista de uma arte de "vanguarda" pura e retiniana: a *abstract painting*, e relevavam à categoria de arte inferior o restante da produção cultural e artística do período (compreenda-se "restante" como a pop arte, os trabalhos com caráter regionalista, o *craft art* e obviamente, a presença da influência feminista na arte).

Já na década de 80, Lippard aprofunda-se dentro da própria subjetividade do movimento, verificando seu caráter de classe-média devido à ausência de artistas mulheres negras, latinas, indígenas e de demais grupos sociais ditos "menores". Com isso, a crítica americana envereda por viagens pela America latina (argentina), America do norte (México), e Europa, já que é no final dos anos 70 e inicio dos 80 que a arte feminista adquire posicionamento político fora dos Estados Unidos.

Após esse período de revisão do feminismo, na década de 90 prevalece a pluralidade de linguagens e temas dentro da *feminist art,* da mesma maneira que toda a demais produção artística da pós-modernidade após os anos 60. Segundo Lippard, em um texto de 1993, a respeito da última década, a de 80:

> What has changed in the almost twenty years since I wrote the introduction to From the Center is that I have deviated from the feminist center (as some see it) or the center has expanded into concentric circles (as I see it). Early in the eighties, I was told by a Midwestern feminist that I hadn't been invited to a conference because rumor had it that I was "no longer a feminist"; I was "too interest in the third world." Bemused by the notion that the Third World was perceived as all male, I was also annoyed and alarmed at such a narrow definition of feminist…
>
> Today I am more interested in the nature of the differences than in their

> comparative virtues, and I am resigned to living in the gaps between many different positions. [6]

As subdivisões surgidas dentro do movimento refletiam-se na arte, ou seja, os direcionamentos para um feminismo de cunho socialista, radical e cultural, desencadeados pelos binarismos do meio cultural entre o desconstrutivismo e o essencialismo, o pós-modernismo e a ecologia entre outros, vieram por desencadear dentro das poéticas de artistas e da própria crítica, como pudemos contestar na última citação de Lippard.

Toda essa problemática é encarada por ela de modo muito lúcido, até mesmo engraçado quando afirma ser influenciada pelos pós-modernos (Derrida e Lacan são citados), mas não ter muita facilidade com a leitura e terminologia usada pelos autores, chegando inclusive a criticar a linguagem obscura, empregada como elitista segundo seus textos.

No entanto, a principal autora que condiciona o raciocínio de Lippard é Judith Butler, filósofa e socióloga americana, autora do livro *Gender Trouble*. Nessa obra, Butler apresenta sua teoria de uma identidade performática no âmbito subjetivo e sexual, o que veio a dar respaldo teórico à Performance, a própria Arte Conceitual que é um dos objetos de estudo de Lippard, e toda a gama de poéticas de conteúdo biográfico, afetivo, identidária e sexual.

Toda essa movimentação teórica e social está ligada a ações diretas e indiretas do período, no sentido de colocar em evidência a história da mulher com todas as suas ramificações possíveis.

Até o desenvolvimento do movimento feminista e sua maciça inserção nos meios de comunicação durante o final da década de 60 e inicio dos 70, (o que se estende ao universo artístico, como fica evidente pela própria natureza dessa pesquisa), considerava-se fato comum afirmar que não haviam grandes artistas mulheres pois mulheres não conseguiam fazer grandes obras de arte.

Autoridades e cidadão comuns não consideravam as mulheres como seres pensantes, capazes de autoconsciência emocional e racional, mas sim como crianças que necessitavam da tutela de responsáveis, no caso os homens. A visita a qualquer arquivo público pode comprovar tal assertiva, principalmente se nos deparamos com tratados médicos e jurídicos sobre o corpo feminino e o papel da mulher na sociedade patriarcal da primeira metade do século XX.

À mulher cabia a submissão ao pai, e em seguida ao marido, focando sua existência na criação da prole e nas necessidades sociais e afetivas de seu esposo ou criador. Até o advento do feminismo era praticamente inconcebível que uma mulher tivesse atividades exteriores a da casa familiar, ou então que ascendesse profissionalmente em qualquer setor, o que incluía o setor de arte e criação. Como uma criatura que sequer poderia dis-

por da decisão legal do curso de sua vida, e que segundo a medicina, possui o intelectual de uma criança de 10 anos, poderia ter a capacidade de criar arte?

Fazer bordados de pano de prato e enxoval sim, mas expô-los como objetos artísticos, como manifestação de seu ideário estético, jamais!

Há cerca de 60 anos apenas que historiadores e pesquisadores começaram a interessar-se por tal fato e a enveredar investigações sobre a existência de mulheres artistas no Renascimento, Modernismo e em outros períodos artísticos. Hoje, o número de publicações e pesquisas a respeito é bastante considerável, e já começa a apontar frutos nas instituições nacionais, sejam em universidades de pequeno porte, sejam em instituições renomadas, como UNESP, Parque Laje, USP, UNICAMP, UFU, e tantas outras.

É importante ressaltar que, nessas pesquisas, as artistas mulheres não surgem como coadjuvantes de artistas homens, por serem filhas, esposas ou pupilas de grandes mestres, mas adquirem o status de artistas, ou seja, indivíduos criadores de linguagens subjetivas e poéticas, com trabalhos relevantes para seu período de vivência e trabalho, e a partir de 1960, com grande destaque no mercado de arte, graças as ações políticas de criticas como Lucy Lippard, aqui discutida, e Peggy Phellan, Marcia Brennam, Linda Nochlin, Helena Reckitt, Monique Wittig, etc.

O movimento feminista insere-se no interior das temáticas da história da arte para explicitar o grau de influência dos preconceitos subjacentes aos pesquisadores. Novos caminhos despontam nas formas de leitura e interpretação de imagem, e o Feminismo trouxe uma das mais fortes até então: o Gênero.

No âmbito da produção de arte no Brasil, existem hoje diversas mulheres muito bem localizadas e sucedidas no meio das artes. Algumas com forte caráter feminista em suas temáticas, outras com certa influência indireta, e outras ainda sem nenhuma consciência da presença de tal política em suas imagens.

Para nos atermos dentro da temática aqui discutida com Lippard, (a arte conceitual), acredito ser interessante discorrer de modo breve sobre a presença de conteúdos feministas nos trabalhos de duas artistas mulheres “quase” brasileiras: Ana Maria Maiolino e Vera Chaves Barcellos.

Ana Maria Maiolino demonstra seu envolvimento com as questões do feminino de modo muito claro na série *Fotopoemação*, apesar de não ser o feminino seu objeto principal de preocupação. Em entrevista para o site *Canal Contemporâneo* sobre a exposição *Manobras Radicais*, com organização e curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Holanda, Maiolino afirma:



MAIOLINO, Anna Maria. *Por um fio. (Registro performático*). Fotografia P&B. Medidas desconhecidas. 1976. Fonte: HOLANDA, Heloísa Buarque de. HERKENHOFF, Paulo. *Manobras Radicais*, São Paulo: ARTVIVA Editora, 2006.

> Enfrentei trabalhando uma época que as questões eram radicais. A arte precisava driblar a censura. Falávamos em código...
>
> Nessa época, a questão de gênero na arte era algo em pauta. As artistas mulheres buscando espaço no meio dominado pelos homens. Assim como fariam os gays na década seguinte, por exemplo. Sair do gueto. Um confronto necessário até os ânimos serenarem...Até o feminino e o masculino entrarem em harmonia. Um não anula o outro. Antes, um e outro se complementam... Mas primeiro é necessário espaço para cada um poder se expressar.[7]

Dessa série, talvez a foto em que tal relação fica mais evidente é no registro performático de *Por um fio*, performance de 1976. Nela, encontramos três gerações da família da artista: sua mãe à esquerda e sua filha à direita, as três ligadas por um fio de barbante que sai de suas bocas e segue para a seguinte. Vemos nesse trabalho uma referência de memória familiar e de tradições que são transmitidas de mãe para filha, costumes que se perpetuam entre as gerações de mulheres, de modo consciente ou não. Maiolino usa a linha nesse trabalho como metáfora das tradições orais e sua fragilidade na transmissão e perpetuação.



BARCELLOS, Vera Chaves. *Mulheres de Costas*. (Série Retratos – detalhe). Fotografia P&B. Medidas desconhecidas, 1989. Fonte: Disponível em: www.fvcb.com/ Acessado em 29 de setembro de 2008.



BARCELLOS, Vera Chaves. *Per(so)nas. (Série de Fotografias – detalhe*). Fotografia colorida. Medidas desconhecidas, 1984. Fonte: Disponível em: www.fvcb.com/ Acessado em 29 de setembro de 2008.

Já com Vera Chaves Barcellos, podemos verificar a presença do intercambiamento entre seu trabalho de arte conceitual com as temáticas/poéticas femininas, a partir dos trabalhos em fotografia *Per(so)nas* e *Mulheres de Costas*. Em ambas, Barcellos realiza conexões de composição e tema, ao apreender partes do corpo feminino (pernas vistas de costas de diversos de mulheres, e o perfil de costas de outras tantas), dispondo-as em uma seqüência de três a quatro painéis, e com isso dando-lhes o caráter de um levantamento fotográfico de sujeitos.

São trabalhos em que a busca por identidade a partir do corpo, e nesse caso, corpo feminino, mescla-se com o próprio esvaziamento da subjetividade pela impossibilidade de identificação plena e pela repetição das imagens.

Além do que, existe certo desalento nessas fotografias ao percebemos que, na série *Mulheres de Costas*, todas se posicionam de frente a espaços arquitetônicos e geográficos que remetem a mudanças, trajetos e impossibilidade. Não é a toa que a primeira

mulher está de fronte a uma porta de madeira fechada, a segunda em um jardim com um arbusto grande que ocupa toda a paisagem, e a terceira de frente a uma janela de madeira também fechada.

Essa impossibilidade de percurso que Barcellos apresenta faz eco no trabalho *Per(so) nas,* já que os pés femininos aqui fotograficamente apreendidos, remetem a estaticidade incomoda de uma parte do corpo ligada ao movimento, deslocamento, percurso e sustentabilidade.
Ambas as artistas, Maiolino e Barcellos, pertencentes a gerações relativamente próximas e com temáticas e meios também próximos, abordam pelo viés conceitual do registro fotográfico de performances, e pela própria fotografia como meio artístico, a questão da subjetividade feminina, já apontada pelo feminismo, e tão presente na produção pós-moderna.

---

[1] LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art*. U.S.A. WW Norton, 1995, p. 12.
[2] LIPPARD, Lucy. *From the Center. Feminist essays on women's art.* U.S.A. A.E.P. Dutton, 1976, p. 25.
[3] LIPPARD, Lucy. *Six Years. The dematerialization of art object…* U.S.A. University of California Press, 1997, p. XI.
[4] Idem, *From the Center. Feminist essays on women's art.* U.S.A. A.E.P. Dutton, 1976, p. 145.
[5] Idem, *The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art*. U.S.A. WW Norton, 1995, p. 17.
[6] LIPPARD, Lucy, *The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art*. U.S.A. WW Norton, 1995, p. 05.
[7] MAIOLINO, Anna Maria. *Manobras radicais no Centro Cultural Banco do Brasil*. Disponível em: www.canalcontemporaneo.com.br. Acessado em: 10 de agosto de 2008.

A prática coletiva e a ação artístico-política como intervenção pública. [1]

Sheila Cabo Geraldo

Professora do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj e Procientista, também da Uerj. Desenvolveu pós-doutorado em Arte e Política na Universidade Complutense de Madri, com bolsa Capes. É editora responsável de Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj e membro do CBHA.

A produção dos coletivos, que se desenvolveu a partir dos anos 90, retoma as práticas e conceitos dos anos 1960 e 1970, sobretudo aquelas que nesse período se produziu sob a denominação de "arte conceitual". A produção de base linguística, defendida por Kosuth e pelos artistas do grupo Art & Language − principais agentes naquele momento −, é retomada, em parte, através do que se chamou anteriormente "novos meios", que incluíam a fotografia, o vídeo e o texto. Entretanto, a maneira mais contundente parece ser aquela das situações relacionais, que têm na performance sua referência, além da ativação pública de lugares da arte, que retomam uma forma política de ação artística..

Coletivos; política; conceitual .

The production of the collectives, which developed from years 90, retakes practical and the concepts of years 1960 and 1970, over all those that in this period were produced under the denomination of "conceptual art". The linguistic based production, defended for Kosuth and the artists of the group Art & Language − main agents at that moment −, is retaken, in part, through what it called "new media", as the photograph, the video and the text. However, the way most forceful seems to be that one of the relational situations, that has in the performance its reference, beyond the public activation of places of the art, that retake a political form of the artistic actions.

Coletives; politics; conceptual.

Em fevereiro de 2008, durante a feira de arte que aconteceu na cidade de Madri, o Matadero Madrid, um projeto da prefeituta (*Ayuntamento*), que ocupou um antigo matadouro desocupado e é parte de uma proposta de revitalização da degradada região do rio Manzanares, organizou um encontro que reuniu vários coletivos do Brasil e da Espanha. Evidentemente, a razão do interesse pelos grupos brasileiros era uma decorrência do convite que o país havia recebido da organização da Arco'08, que homenageava a produção de arte contemporânea brasileira. Mas o convite do Matadero[2] aos coletivos, através de seu projeto Intermediae[3], tinha ainda um outro objetivo, que era o de conhecer o que se produz no Brasil desde os últimos 20 anos e que "escapa", ou "quer escapar" ao circuito delimitado pela feira de arte, que reune um número considerável de galerias de vários países e continentes[4]. O projeto do encontro no Matadero, que pretendia discutir a relação entre arte e esfera pública está registrado no *web site* do *Intermediae* como Projeto GIA (Grupo de Interferência Ambiental), de Salvador, Bahia, que no espaço do antigo matadouro montou o que chamou de seu QG, ou seja, seu Quartel Geral e se propunha, ainda conforme descrito no *site,* "promover um espaço de trabalho e interação, fazer uma mostra documental sobre coletivos brasileiros que trabalham em espaço público, promover encontros e apresentações." Financiados com verba institucional espanhola em colaboração com o Ministério da Cultura do Brasil, com a Fundação Athos Bulcão e com

o Centro Cultural da Espanha em São Paulo, o Grupo GIA[5] convidou o grupo Laranjas[6], do Rio Grande do Sul, o grupo PORO[7], de Minas Gerais, o BIJARI[8], de São Paulo, o Arte e esfera pública[9], também de São Paulo, o Empreza, de Goiânia e OPAVIVARA[10], do Rio de Janeiro. Dos coletivos espanhóis estavam presentes o Ludotek[11], o C.A.S.I.T.A[12], o Fiambrera obrera[13] e o SinAntena[14], de Madri, o Krax[15], de Barcelona e o QQ[16], de Valência.

Independente do resultado que tal proposta possa ter alcançado, assim como das melhores ou piores performances dos grupos ou de seus seus representantes, a concepção do evento nos lança para uma questão que fora muito bem delineada por Mari Carmen Ramírez,[17] quando a curadora porto-riquenha, radicada em Houston, identificara as práticas emergentes no final dos anos 80 e anos 90 com o que chamou neo-conceitualismo, marcadas pelo que entendeu como a institucionalização da arte conceitual. Mas foi também Ramírez que nos fez relembrar de uma questão que nos parece relevante: o caráter político do conceitualismo dos anos 60 e 70 na América Latina, que inclui e ressalta a produção brasileira desse período. Assim, pergunta-se: estariam as propostas coletivas e colaboracionistas, que se organizam no Brasil atual, e que estavam se apresentando no Matadero, levando adiante, enquanto retomada do conceitual em arte, a radicalização que os artistas teriam alavancado entre nós e que foi descrita por Hélio Oiticica, em 1967, não só como "ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte"[18], mas também como "tendência para proposições coletivas" e, sobretudo, como "tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos"? O que apresentam tais coletivos - e nesse item podemos nos remeter tanto aos brasileiros quanto aos espanhóis - na esteira do que poderíamos chamar de utopia da última vanguarda, pode ser pensado como ação pública e, como tal, ação política?

Embora tenhamos partido da identificação crítica dos problemas que os coletivos nos colocaram em termos de ação artística, a discussão aqui, nesse encontro, necessariamente passa por pensar, também, sobre a história da arte capaz de dar conta dos inúmeros e complexos aspectos desses projetos contemporâneos em arte, o que, me parece, inclui uma discussão histórico-teórico, enquanto discussão política. São problemas que parecem estar no mesmo campo dos que levaram Jesús Carrillo[19] a questionar o que se faz em termos de reflexão histórica na Espanha hoje, uma vez que, diz o pesquisador espanhol, a radicalidade da produção espanhola do final dos 60 teria sofrido uma leitura globalizada e rarefeita daquele momento, seguindo imposições institucionais.[20] Tendo estado a produção espanhola do final dos anos 60 e dos anos 70 arraigada a um ativismo anti-franquista, estaria, agora, submetida ao discurso crítico e histórico liquefeito e coerente com as espetacularizações globais.

Nesse contexto, caberia perguntar: e no Brasil? Qual leitura histórica daquele momento não estaria em consonância com os vorazes circuitos e mercados globais? E ainda: depois de Hélio Oiticica haveria uma outra adversidade da qual se viver? Ou a arte, como a vida e a história já não passam de uma cartografia de imagens espetaculares disfarçadas de resistência, como escreveu Hal Foster[21]?

Abrigo Laranja Terra Una.



Grupo GIA, Madrid, 2008, Intermediae.



Dessa maneira, a retomada histórica, sobretudo dos discursos, tanto dos anos 60 e 70, quanto dos atuais, sobre a "arte do conceito" ou "arte conceitual", enquanto "conceitualismo", parece ser de extrema importância, já que os movimentos coletivos a que nos referimos adotam várias das estratégias identificadas nos anos 60 e 70 como táticas de combate à arte conivente com o sistema moderno, incapaz de responder às exigências de um mundo marcado pela pós-produção. Essas táticas passavam tanto pela defesa da arte como idéia, que estava associada à uma definição linguística de arte e se apresentava muitas vezes como manifestos e declarações, como pela adoção do chamado fotoconceitualismo – e suas derivações em vídeo -, mas, sobretudo, pelas performances – na qual o corpo é elemento fundamental – e pelas instalações de *site-specific*, que incluíam não só as relações no espaço ambiental, como no espaço social – uma das configurações da presença pública da arte. Adotavam, ainda, nesse contexto, como tática, dispositivos que impeliam a uma recepção mais complexa que a fenomenológia, já que, desde os 60 e 70, o objeto experienciável havia se desfeito e sua identificação passara, necessariamente, a ser realizada pelo contexto, institucional ou de crítica institutcional, ambos exteriores à arte em si.[22]

Lucy Lippard[23] diz que, quando escreveu em 1967, junto com John Chandler, o artigo sobre a desmaterialização da arte, percebia o que chamou de "arte ultra-conceitual" emergindo de duas direções: como idéia e como ação. Havia, como escreve, uma certa "energia" advinda da reação contra o *establishement,* o que só se mostrou a ela uma evidência quando, levando uma exposição de arte desmaterializada, ainda em 1968, à Argentina, visita Rosario. Os artistas ali, diz, associavam claramente idéias conceituais com políticas. Nesse mesmo veio, diz a crítica e historiadora norte americana, sobressaía em Nova York, o trabalho do artista uruguaio Luiz Camnitzer[24], que, naquele momento, já perguntava por que a Arte Colonial era, do ponto de vista da história, uma expressão positiva.

Corroborando com Lippard e valendo-se do que Buchloh chamou "estética do mundo administrado"[25] impregnada na arte conceitualista a ponto de fazê-la incapaz de reconfigurar o campo da arte, Mari Carmen Ramirez[26] escreve, em 2000, que os artistas da América Latina teriam exatamente expandido de modo significativo, enquanto "atitude para pôr em evidência a adversidade" no "contexto de resignificação da arte". [27] Sua produção apresentaria, desde o início dos anos 60, uma carga tanto ética quanto ideológica, que a teria feito transgridir os limites do princípio auto-referencial, que predominou nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha. Essa característica é que iria identificar a ação de Hélio Oiticica durante as mostras Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade. Hélio, como muitos dos artistas da América Latina, sobretudo aqueles envolvidos no evento *Tucumán arde*, segundo Ramirez, teriam feito da esfera pública seu flanco preferencial. Operavam no nível ideológico de maneira tal que a ideologia se transformava, em si mesma, uma "identidade material" básica de sua proposta conceitual. De acordo com o que defende Simón Marchan Fiz,[28]que escreveu sobre os

artistas espanhóis das décadas de 60 e 70, o conceitualismo ideológico não era entendido como pura força produtiva, mas como uma força social, que não se conformava com as investigações sobre suas próprias condições recorrentes, enquanto tautologias. Buscava a transformação ativa do mundo através da especificidade da arte.

Compreendendo a impossibilidade histórica de se retomar hoje as ações nesse registro utópico-vanguardista, assim como de se pensar historicamente tais ações pós-1990 como um reflexo daquelas dos anos 60 e 70, torna-se importante compreender de que maneira essas ações, como uma espécie de história subterrânea, ou persistência, carregariam esse viés político quando se voltam, em sua maioria, para ações públicas enquanto projetos de relação e de ativação de lugares. Assim, teríamos que refletir sobre novos sentidos do que possa ser a relação da arte com a sociologia e a política. Sem dúvida essa é uma discussão perpassada pelas teorias apresentadas por Nicolas Bourriaud,[29]que, a partir de Michel Foucault, Deleuze e Guattari, no final dos anos 90, defende uma "estética relacional", que repensaria a concepção de instalação − que está associada às instituições museológicas, galerísticas e de grandes eventos, como mostras internacionas e bienais −, mas, sobretudo, a noção mesma de exposição, ainda implícita na concepção de instalação e performance. Relacionais seriam, então, ações coletivas, como instantêneos de participação, constituindo intercâmbios, ou interações humanas e seu contexto social, agregando sujeitos em ações momentâneas e participativas, o que se pode pensar como uma estratégia de ativação de forças contra o que Michel Foucault chamou de biopoder. [30]

Os coletivos presentes em Madri, como escreveram os participantes do GIA, trabalham em espaço público apropriando-se de uma estética do cotidiano, da precariedade e do contexto. Experimentam estratégias de performance e intervenção. Assim como o GIA, o Empreza, de Goiás, trabalha, também, com performances e intervenções urbanas, destacando as ações cuja matéria é o corpo. O Poro, de Minas Gerais, pretende levantar problemas das cidades, através da ocupação poética dos espaços. Já o Bijari descreve-se como um centro de criação de artes visuais e multimídia, desenvolvendo projetos em diversos suportes e tecnologias, propondo experiências artísticas no campo das intervenões urbanas. O grupo Laranjas, do Rio Grande do Sul, faz experimentações com criação coletiva, que possam irromper como tensão entre intimidade e estranhamento nos ambientes, pensando nos habitantes das cidades. OPAVIVARÁ é um grupo de artistas multimídia que desenvolve projetos criados coletivamente, cujo objetivo é construir espaços de convivência. Assim como os demais, o coletivo Arte e esfera pública, de São Paulo, que não é um coletivo fechado, enfoca ações que possam refazer as relações na cidade. Desenvolveu em 2008 uma ação que se desdobrou em debates no Centro Cultural São Paulo e oficinas no JAMAC - Jardim Míriam Arte Clube. Apoiados em práticas contextuais e em projetos de colaboração, como descreveram, pretendem discutir como se constitui a esfera pública hoje, ou como se sobrepõem diferentes contextos e diferentes audiências.



LUDOTEK Sindicato do jogo.

A discussão sobre o alcance dos projetos relacionais e colaboracionistas foi muito bem colocada por Claire Bishop[31], quando a historiadora e crítica britânica defendeu a idéia de que esses projetos precisam pôr em evidência as tensões decorrentes de suas propostas. Caso contrário, cairiam em um revisionismo acrítico daquelas práticas de 60 e 70. Seria o caso das práticas relacionais que instalam espaços de agenciamentos entre iguais, ou seja, entre aqueles que transitam no espaço institucionalizado da arte, impossibilitando a demarcação de limites e, assim, a constituição de antagonismos necessários à política.

Mas a discussão da arte na esfera pública, como discussão política, foi também o que fez Miwon Kwon[32] deter-se sobre a as práticas de *site-specific* dos anos 60 e 70 para propor o *site-specifity,* ou seja, uma discussão da problemática político-espacial. Miwon Kwon, investiga as práticas *site specific* e explica a transformação da noção de lugar em espaço discursivo, que implica na expansão do termo *site* para um contexto cultural, quer seja entendido como uma audiência, ou comunidade. Traça uma genealogia do *site-specific* desde os anos 60, quando, a partir das noções do minimalismo, o *site* seria compreendido nos termos fenomenológicos e experienciais. Nos trabalhos de Donald Judd, Dan Flavin,

Carl Andre e Richard Serra, diz, os atributos físicos da arquitetura (tamanho, escala, textura, luz, proporções) eram essenciais para o trabalho. Depois, as investigações próprias da "crítica institucional" abrem outra concepção, mais explicitamente politizada, baseada na "rede de espaços e economias inter-relacionadas" (ateliê, galeria, museu, mercado, crítica). Nesse momento, que seria o dos anos 70 e 80, o *site* já não é somente físico, nem estético, mas um lugar construído por cruzamentos. Contemporaneamente, o que Kwon chama de terceira noção de *site,* estaria disperso em um campo mais amplo. Nesse sentido, vários artistas tentarão reinventar o *site-specific*, agora como uma prática nômade.

Pensando com Jacques Rancière que o espaço público é sempre um espaço de conflito e de dissenso, que recusa a adaptação dos públicos aos lugares e espacialidades, pode-se entender melhor o que Kwon chamou de "terceira categoria", que descreve como "arte de interesse público", com implicações comunitárias, através da colaboração e participação. Kwon alerta para o fato de que o conceito de *site* estaria mais próximo de algo neutro, como o espaço das instituições. Assim, a mudança da concepção de *site* como lugar para o de espaços fluidos, não localizáveis, implica ainda no fato de que a idéia de comunidade não estaria ligada a uma localidade específica, mas constituída de relacionamentos abstratos e, até mesmo, imaginários.

O *site-specificity* pode ser entendido, então, como mediação cultural de processos sociais, econômicos e políticos, que organizam a vida urbana e o espaço urbano. Nesse contexto, o site tanto pode-se referir a um lugar singular, literal, ou a uma função-lugar, que equivale a uma operação entre lugares, como escreve Michel de Certeau[33], incluindo os deslocamentos e mapeamentos. É como estar em trânsito, que agrega locais físicos, corpos, coisas, inserções, performances, registros, constituindo o que Kwon chamou de lugar de espacialidade discursiva e que, nos parece, podemos chamar de lugar político.

---

[1] Quero agradecer a Gisele Ribeiro pela generosa colaboração ao discutir idéias, sugerir autores, ler e comentar textos, sempre de maneira gentil e amiga. Nossas conversas foram essenciais para a preparação desse texto.

[2] Ver www.mataderomadrid.com

[3] O Intermediae, de acordo com o texto de divulgação, é um projeto voltado para a valorização dos processos de experimentação, reflexão e intervenção da criação contemporânea como desenvolvimento de coletivos abertos e permeáveis à participação do público. Pretende, também, a gestação de redes de colaboração em processo transdisciplinar. Cf. www.intermediae.es

[4] As galerias compõem o corpo da feira ARCO não só no que poderíamos chamar "núcleo duro", composto pelos "stands" alugados a galeristas em nível mundial, mas também no espaço da homenagem, que a cada ano convida um curador do país homenageado, que seleciona artistas e seus galeristas.

[5] http://www.giabahia.blogspot.com

[6] http://www.abrigolaranja.blogspot.com

[7] poro.redezero.org

[8] http://www.bijari.com.br

[9] http://www.arte-esferapublica.org

[10] www.opavivara.blogspot.com
[11] http://www.ludotek.net
[12] http://www.ganarselavida.net
[13] www.sindominio.net/fiambrera
[14] http://www.sinantena.net
[15] http://www.krax.typepad.com
[16] http://www.weareqq.com
[17] Ramírez, Mari Carmen. "Táticas para vivir de sentido: orígenes precursores del Conceptualismo en América Latina". In Heterotopias: Medio Siglo Sin-Lugar: 1918-1968. Madri, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12/XII/00 – 27/II/01. Catálogo. P. 376
[18] Oiticica, Hélio. "Esquema geral da nova objetividade". In. Nova Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967. Catálogo.
[19] Carrillo, Jesús. La narración de la historia del arte contemporáneo en España. Comentarios al margen. Comunicación. XVII CEHA. Congresso Nacional de Historia del Arte, 2008. Cf. http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/03-epon-m03-s02-jc.pdf
[20] A discussão sobre a história e a memória também está no vídeo de Marcelo Expósito El Año en que el Futuro Acabó (Comenzó) - 1977 , que faz uma reflexão da leitura do momento de democratização na Espanha (1977), que envolve uma certa história oficial e acrítica desse momento. O vídeo é uma questionamento em arte da memória histórica. Cf. http://www.hamacaoline.net/obra.php?id=592&mode=1
[21] Foster, Hal. Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996. Tradução Duda Machado.
[22] Me parece importante a discussão que o crítico e historiador alemão, radicado nos Estados Unidos, Benjamin Buchloh desenvolve quando escreve que a grande contribuição da arte do final dos anos 60 foi a que apontou, como fez Broodthaers, para a crítica institucional. Buchloh diz que, apesar do profundo questionamento da arte levado a cabo pelos conceitualistas britânicos e americanos, essas foram tentativas infrutíferas, já que apegaram-se à "idéia da arte". Tanto Kosuth de "arte como idéia como idéia", quanto Weiner de "a definição de minha arte é a minha arte" permaneceram circunscritos aos modelos do que Buchloh chamou "estética do mundo administrado".Cf. "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones." In. Formalismo e Historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madri: Akal, 2004.
[23] Lippard, Lucy. Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madri, Ediciones Akal, 2004.
[24] Camnitzer, Luiz. Global Conceptualism: Points of Origin 1950'-1980'. NY, Queens Museum of Art, 1999.
[25] Buchloh, Benjamin. Op.cit.
[26] Ramírez, Mari Carmen. Op. Cit.
[27] Dividindo o movimento conceitual na América Latina em 3 grandes momentos, Ramírez considera que de 1960 a 1974, especialmente no Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro) e na Argentina (Buenos Aires e Rosário), o movimento teria seguido de perto as lutas contra os regimes autoritários. Já de 1975 a 1980, coincidente com a expansão para o Chile, Colômbia e Venezuela, o movimento seguiria o conceitualismo internacional e a "rearticulação de práticas conceituais em termos de apropriações de espaços urbanos como tentativas de envolver audiências populares em suas propostas". Já no final dos anos 80 e nos anos 90, o movimento teria seguido a institucionalização do Conceitualismo, seja como mercadoria de alto preço, seja como "língua franca dos circuitos artísticos globais". Ramirez, Mari Carmen. Op. Cit.
[28] Fiz, Simón Marchan. Del Arte Objetual al Arte de Concepto, 1960-1974. Madri: Ediciones Akal, 1988. Apud. Ramirez. Op.cit.
[29] Bourriaud, Nicolas. Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006
[30] Apud. Deleuze, Gilles. Foucault. São Paulo, Brasiliense, 2005.
[31] Bishop, Claire. "A virada social:colaboração e seus desgostos". In. Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj. Rio de Janeiro, julho 2008, Nº 12.
[32] Kwon, Miwon. One place after another: Site-specific art and locational identity. Massachusetts/London: The Mit Press, 2004.
[33] Certeau, Michel de. A Invenção do cotidiano 1: Artes do fazer. Petrópolis: Editora Vozes. 2007, 13ª edição.

O pensamento contaminado: a presença francesa no Brasil

Yacy-Ara Froner

EBA UFMG

Sob a perspectiva da historiografia da arte, é possível rastrear as interfaces do pensamento intelectual francês no meio acadêmico a partir do contato estabelecido desde o séc. XIX com a Missão Artística Francesa e posteriormente com a fixação das universidades modernas brasileiras. Por meio de um recorte ampliado que privilegia as relações conceituais estabelecidas entre matrizes endógenas e exógenas, introduz uma reflexão que compreende as relações de apropriação cultural e contaminação como parte dos princípios formadores nos diversos *campi* intelectuais artísticos.

Historiografia; contaminação; pensamento francês.

D'aprés la perspective de la historiographie de l'art, c'est possible de suivre les interfaces de la pensée intellectuelle française dans le milieu académique, à partir du contact établi depuis du 19eme siècle avec la Mission Artistique Française et ultérieurement avec la fixation des universités modernes Brésiliennes. À travers d'un découpage élargi qui privilégie les relations conceptuelles établies entre des matrices endogènes et exogènes, on introduit une réflexion qui comprend les relations d'appropriation culturelle et contamination comme role des principes formateurs dans les differentes campi intellectuelless artistiques.

Historiographie; contamination; pensée intellectuelle française.

As filosofias francesas da segunda metade do século XX teceram relações fecundas com os diversos campos de saber contemporâneos, principalmente no que diz respeito ao campo artístico. Ampliadas e apropriadas pelo fenômeno da intensidade midiática, diante das novas tecnologias, tornaram-se acessíveis através dos mais distintos meios de comunicação. Porém, é no campo específico da academia que as tendências filosóficas engendradas encontraram um terreno fértil, principalmente a partir da demanda de qualificação introduzida com a abertura democrática dos últimos vinte anos e o padrão neoliberal implementado no interior das universidades públicas brasileiras.

Assim, considerando o aporte deste pensamento, sem o delineamento de um sistema único, as questões colocadas podem ser traduzidas a partir de um recorte específico: o problema da modernidade e os fenômenos da tradição, ruptura e construções de paradigmas.

Não é raro no interior das universidades e meios intelectuais voltados ao circuito da arte – nacional e internacional – encontrar formulações teórico-conceituais ancoradas em pensadores franceses. É claro que inúmeras correntes internacionais podem ser mapeadas nesse contexto, da Escola de Frankfurt ao círculo *greenbergiano*; das vertentes iconográficas aos tributários de Hebert Read; da tradição *crociana* aos aportes da *gestalt*. Para além das correntes filosóficas, críticas, estéticas, históricas ou epistemológicas, há no Brasil uma

tendência ou capacidade de absorver e reformular a partir de um pensamento eclético. Duas relações contraditórias podem ser abalizadas nesse processo: o ecletismo resulta da imobilidade, superficialidade ou inoperância intelectual e, portanto, produz recortes equivocados, anacrônicos ou fusões distorcidas de autores dispares. Ou, ao contrário, a capacidade intelectual de operacionalizar vertentes distintas resulta em um pensamento sofisticado - lato no seu sentido mais profundo - e libertário por natureza; sincrônico e, portanto, contemporâneo, pois deriva da contaminação, do hibridismo e da desterritorialização das idéias.

Apesar dessas relações, reivindicando a fenomenologia ou a semiótica, o estruturalismo ou o pós-estruturalismo, o pensamento intelectual no Brasil constantemente apóia-se nos modelos conceituais franceses, os quais têm presença marcante na formulação e formação das idéias em torno da pesquisa em e sobre arte. Uma das evidências maiores é que pouco ou quase nada é feito em termos de investigação e produção textual sem a presença efetiva de determinados autores franceses. Se essa relação não é privilégio nacional, tampouco deve ser desconsiderada para a formação do pensamento intelectual brasileiro.

Acadêmicos modernos

Várias razões podem justificar o aporte da cultura francesa no Brasil. Suas raízes remontam o século XIX no momento em que a *Missão Artística* desembarcou em território nacional e reformulou os paradigmas de produção, formação, apreciação e investigação do objeto artístico. As análises históricas de Afonso Taunay, descritas em *Documentos sobre a vida e a obra de Nicolas Antoine Taunay*, publicadas na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (1917) e *A Missão Artística de 1816***,** publicada pelo DPHAN em 1956, definem os contornos dos escritos sobre história da arte no Brasil, tomando como referência a Missão.

Contemporâneo a Taunay, Luiz Gonzaga Duque Estrada lança um dos primeiros ensaios críticos em 1888: *A arte brasileira.* Apoiado nos estudos históricos de Taine, teórico que introduz a análise social nos estudos artísticos, e Véron, cuja *Esthética* (1880) influenciou a construção do pensamento crítico oitocentista, demonstra conhecimento de uma produção que lhe é contemporânea.

> L'histoire de l'Esthétique en France connut vers 1880 un afflux de publications aujourd'hui oubliées. [...] Face au développement et à la valorisation des sciences expérimentales, l'esthétique prit alors un tournant positiviste, en France mais aussi en Europe. L'Esthétique d'Eugène Véron, historien, philosophe, journaliste et directeur de revues d'art, appartient à cette rupture épistémologique dont elle manifeste la plupart des caractéristiques. Elle montre comment s'unirent alors l'adoption d'un paradigme scientifique, la valorisation d'un art expressionniste et une vision de l'histoire associée à la gauche libérale (COLRAT, 2008, p:203).

Há poucos estudos historiográficos do período oitocentista que compreendam a produção crítica desse período sob o olhar das matrizes intelectuais que suportaram as escolhas metodológicas e estéticas dos autores, bem como encontrem nas obras as influências das escolas filosóficas francesas pautadas por aquilo que Colrat (2008) aponta como um afluxo de publicações hoje esquecidas. As diversas formas de análise histórica e crítica, definidas por meio da construção de conceitos e apropriação de modelos, são estruturadas a partir da escolha das bases intelectuais; conhecer a matriz dessas escolhas é fundamental para a historiografia.

Modernos acadêmicos

Se a forma científica da estética, sob a luz do *fin de siècle*, encontra nos paradigmas antropológicos e históricos um formato distinto do pensamento positivista e do idealismo kantiano, o meio acadêmico do século XX irá transforma-se radicalmente a partir da sistematização dos saberes com a fixação das universidades brasileiras na primeira metade do século.

Nossos alicerces atuais podem ser investigados principalmente por meio das bases estabelecidas no meio acadêmico, sobretudo a partir dos anos trinta com a fundação da Universidade de São Paulo (1934). Dentre os professores convidados destaca-se Roger Bastide, que ficou no Brasil por dezesseis anos e contribuiu junto ao movimento modernista para a formação dos estudos culturais. Além dele, Claude Lévi-Strauss e Fernand Braudel, durante sua estadia, definiram os contornos da pesquisa em Antropologia e em História Social. Para esses pesquisadores, o contexto brasileiro era um dinâmico processo histórico de encontros culturais e o viés de investigação perpassava pela compreensão dessa produção cultural.

> Roger Bastide (1898-1974) chegou ao Brasil em 1938 para ocupar a cátedra de Sociologia I, no Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo deixada vaga pelo professor Claude Lévi-Strauss; Bastide aqui esteve até 1984, quando partiu definitivamente para a França onde foi lecionar primeiramente na *École Pratique des Hautes Etudes, 6e Section,* hoje *École des Hautes Études en Sciences Socielies;* nomeado em seguida para a Universidade de Paris, cátedra de Sociologia, também foi durante mais de dez anos professor no *Institut des Hautes Études de l 'Amérique Latine.* Seu regresso para a França significou, dizia ele, um terrível aumento de trabalho... (QUEIRÓZ, 1994)

O Brasil, descoberto ao avesso, é tecido por interlocuções: Mario de Andrade, Sérgio Milliet e Gilberto de Mello Freyre alteram e são alterados, numa via de mão dupla, e distendem, contaminam e são contaminados pelo pensamento intelectual francês daqueles que por aqui estiveram ou pelo próprio contato que tiveram lá fora, como Paulo Duarte durante seu exílio. Nessa inversão de sentidos, não há centro produtor nem

periferia, pois os novos paradigmas na produção de conhecimento são estabelecidos por meio do hibridismo e das novas articulações resultantes desse contato.

Toda idéia é fruto de um sistema específico, dizem respeito às questões nacionais ou de fronteiras, e na acepção de vários teóricos, as idéias são tributárias de processos de reformulações constantes, ajustadas pelo contexto e pelo desenvolvimento de estratégias, modelos ou paradigmas para enfrentamento, controle, manipulação e compreensão do real – em presença ou ausência. Em presença supõem-se os mecanismos ou disposições que são gerados como forma de manutenção ou alteração do *status quo*, a partir da mobilidade disponível; em ausência, a capacidade de ver a partir do distanciamento histórico e construir por meio do acesso às bases circunstanciadas e os modelos de interpretação que buscam sua compreensão ampliada, pois visualiza os regimes de oposição. Por essa razão, a História e a Crítica da Arte podem ser construídas em presença ou ausência.

Modernos pós-modernos

Posteriormente, lado a lado às discussões da Arte Concreta/Neoconcreta dos anos 50 e 60, o Barroco do Brasil é redescoberto por estrangeiros e Germain Bazin intensifica a pesquisa em torno desse assunto: entre 1956 e 1958 ele publica *L'architeture religieuse baroque au Brésil*; em 1968, *L'Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Em depoimento no seu livro *História da História da Arte*, Bazin declara que a pesquisa do mundo barroco lusitano-americano foi dividida por uma espécie de tratado de Tordesilhas contemporâneo, cabendo a Robert Chester Smith, Portugal, e a ele o Brasil (1989, p:382). Colonialismo a parte, Bazin faz referências às pesquisas brasileiras em torno desse tema, porém, assume sem complacência o marco significativo de seus estudos. Toda uma geração é influenciada por essas bases, de Mário Barata a Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; de Sylvio de Vasconcellos a Hélio Gravata; de Mário Mendonça de Oliveira a Affonso Ávila. A partir de 1969 é fundada a *Revista Barroco Mineiro,* que ao longo da segunda metade do século XX publica textos representativos para uma reavaliação crítica do pensamento e da arte dos séculos XVII e XVIII, em âmbito nacional e internacional.

Se os estudos sobre o Barroco no Brasil sedimentam-se em uma tipologia de pesquisa calcada em bases funcionalistas, a partir de subsídios documentais e decorrente de uma metodologia arraigada tanto na iconografia quanto em um formalismo renovado, a arte contemporânea brasileira demandou novas tipologias de abordagens. Cabe lembrar que Gaston Bachelard proclama o triunfo de um pensamento abstrato capaz de ordenar o caos da percepção. Sua formalização no campo da teoria da ciência e suas incursões na arte com a obra *A poética do desvaneio* (1960) encontram eco nas proposições plásticas desse período.

Há no Brasil dos anos 60, um pensamento que por princípio parece associado à complexidade das múltiplas tendências dessa época. Em Hélio Oticica, nós encontramos

as imanências das contestações de um pensamento sem concessões: este artista assume publicamente em seus textos a influência de Guy Debord e sua obra máxima, *A sociedade do espetáculo* (1967). Paradoxo e contraditório é a penetração dessa tipologia de idéias em um contexto político tão conturbado e autoritário como foi a ditadura no Brasil (1964-1985); coerente e sincrônico é a maneira como a arte Neoconcreta incorpora naturalmente as premissas do movimento situacionista.

O movimento assume a crítica da realidade como premissa, e a revolução pela arte como único mecanismo de romper com as ideologias – todas as ideologias, pois incorpora a falência das esquerdas. Por meio do questionamento aos projetos ideológicos que lhe eram contemporâneos, Debord afirmava que a única forma revolucionária resultava de atos que reivindicavam o viver do tempo histórico, por meio da insurreição da própria vida cotidiana. Para os situacionistas, o espaço da revolução não poderia mais ser somente o econômico, mas, sobretudo, o da vida social, pois esta não estaria subordinada apenas às condições objetivas da materialidade instrumentalizada pelo capitalismo. A revolução só teria sentido a partir de uma renovação na experiência cotidiana, a condição subjetiva da *grande recusa*. Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Aracy Amaral, Walter Zanini, entre tantos outros, fazem parte de um rol de pensadores que questionaram seu meio histórico, porém sob bases conceituais densificadas por relações de outra natureza. A emergência dos intelectuais a partir do *Golpe de 1964* atribui um novo sentido aos produtores do capital simbólico por meio de um processo sedimentado no contexto social. Se o mercado das artes permaneceu letárgico em relação às novas experimentações, os espaços de resistência são encontrados no cruzamento de ações entre teóricos, críticos, curadores e artistas no ambiente dos museus, como o MAM-RJ, o MAC-SP e a Pinacoteca de São Paulo.

> Se participar do circuito oficial significava legitimar ações arbitrárias e aceitar a neutralização da arte, isso não significou invisibilidade e isolamento para os trabalhos experimentais. Apesar de muitos artistas viverem fora do país durante a ditadura e do ambiente artístico ser tímido e repressivo, formou-se uma pequena rede de espaços expositivos caracterizada por oposição às dimensões simbólicas das instituições oficiais da arte e às suas estratégias homogeneizadoras (JAREMTCHUK, 2005).

Os anos 70 serão fecundos no meio intelectual francês para o estabelecimento de correntes filosóficas múltiplas, como também no meio intelectual brasileiro que absorverá estas tendências quase simultaneamente: a base estruturalista inaugurará a formalização dos estudos de semiótica como matéria para a compreensão das estruturas lingüísticas e visuais ancoradas na primazia do conceito em detrimento do sujeito sensível, opondo-se ao pensamento fenomenológico imediatamente anterior.

Após a publicação de *Anthropologie structucturale,* a revolução estruturalista

> floresce na França, especialmente durante os anos 60: Roland Barthes, iniciado na lingüística por A. J. Greimas, no início dos anos 50, publica sua *Mythologies* em 1957 e torna-se *Directeur d'études,* em "sociologia dos signos, dos símbolos e das representações", da École des Hautes Études, em 1962; o jornal literário de vanguarda *Tel Quel* é fundado, em 1960, por Philippe Sollers; Michel Foucault publica *Folie et deraison: histoire de la folie à l'âge classique*, em 1961; em 1963, Louis Althusser convida Jacques Lacan para dar seu seminário na École Normale, iniciando um produtivo diálogo entre o marxismo e a psicanálise; o ano de 1966 vê a publicação do livro *Pour Marx,* de Louis Althusser, do *Les mots et les choses,* de Foucault, e dos *Écrits,* de Lacan (DOSSE, 1997, p:43).

A publicação e tradução de Barthes no Brasil ocorrem nesse período, e a base do seu discurso – situada no fragmento, no olhar e no prazer – encontra por aqui um terreno fértil. Se o aporte da semiótica amplia as relações de percepção estética, também resulta em diversos desdobramentos no âmbito da crítica das artes. Basta lembrar que a última Bienal (2006) sob a curadoria de Lisette Lagnado encontra no aforismo "Como viver junto", baseado no seminário *Comment vivre ensemble* (1976-1977) realizado no Collège de France, sua ancora conceitual.

Ao lado da fenomenologia e do estruturalismo, surge uma corrente diversa e heterodoxa, conhecida como "pensamento singular" na filosofia francesa, e denominada "pós-estruturalista" em terrenos distintos. Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari partem das implicações dos sentidos e das descontruções das instâncias denominadas reais. Desarranjam, desarticulam, despojam as estruturas... Porém, o próprio projeto é descontínuo e heterogêneo. A partir da década de 80, pensar o pensamento parece ser prerrogativa do meio intelectual francês: a crítica ao marxismo propiciou um campo fértil a esse tipo de estudo, com o "retorno do sujeito" abrindo espaço para uma reflexão diferenciada – o movimento das idéias coloca novos paradigmas que se colocam em oposição a outros. Paralela à crítica marxista e à racionalidade estruturalista, Didi-Huberman e Louis Marin reintroduzem o debate do sentido ontológico da imagem. Para esses autores, a representação é repleta de dobras paradoxais pelas quais a arte revela ser uma organização sofisticada de reciprocidades entre presença e ausência. Louis Marin busca demonstrar que a arte é uma economia paradoxal do sentido. Em Didi-Huberman, o não-sentido incorporado como paradigma potencial desequilibra as relações imediatas produzidas pelas evidências artísticas.

Nesse momento, a demanda da construção de um saber especializado no campo das artes no interior dos meios universitários força a qualificação docente no Brasil. Inúmeros artistas e professores buscam sua formação fora do país, e dentre tantos, o meio universitário francês acolhe – através de parcerias, convênios e apoio – inúmeros bolsistas de mestrado, doutorado e artistas convidados. Imersos em um leque de

disposições polifônico, vários centros universitários abrem seus programas de pós-graduação em artes. No Brasil, o final do século XX encontra nas teorias relacionadas às novas tecnologias sua base conceitual. Baudrillard, Couchot e Pierre Levy coexistem em regime de oposições. Destacam-se o aporte de Philippe Dubois e sua presença em curadorias de exposições no Brasil, como *Movimentos Improváveis* (2003-CCBB-RJ).

Considerações finais

A historiografia parte de um exercício de sistematização: reunir em conjuntos coerentes o que antes parecia desconectado; favorecer-se da Teoria da Ciência para mapear os campos do saber; nomear os atores em um regime de disposições possível.

Não há pretensão de esgotar ou delimitar um tema tão abrangente em um texto reduzido, mas criar indícios que desloquem as sensações compartimentadas, eliminando as hierarquias – centro e periferia – ou as temporalidades, na condução de uma percepção ampliada das conexões propostas.

Afinal, *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?* não parece uma pergunta tão anacrônica em busca de uma história da História da Arte no Brasil.

Palavra feito figura
Um olhar anacrônico sobre enunciados imperativos na arte brasileira (anos 2000, anos 1960/70, vanguardas modernas do início do século XX)

Eduardo Veras

Doutorando em História, Teoria e Crítica de Arte
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Porto Alegre

Essa comunicação trata de uma questão metodológica. Sugere que o caminho de análise adotado pelo francês Michel Butor, autor pouco conhecido no Brasil, que propõe uma espécie de ziguezague pela História da Arte, possa ser empregado em estudos nacionais. No caso, trata-se de aplicar esse método em uma pesquisa sobre enunciados imperativos: ordens, convites e chamamentos em que o público deve tomar parte da ação. Seriam examinadas obras da contemporaneidade e dos anos 1960 e 70, além dos manifestos das vanguardas modernas da primeira metade do século XX.

Enunciados imperativos; arte contemporânea; manifestos.

Cet article examine une question de métode. Il suggére que le chamin d'analyse adopté par le français Michel Butor, auteur peu connu au Brésil, qui propose une espèce de zigzag pour l'Histoire de l'Art, puisse être employé aux études de l'art brésilien. Dans ce cas, il s'aggit de vérifier le métode dans une recherche sur les énoncés impératives: des ordres, des invitations et des appelés au public pour participer d'une action. On veut approcher des oeuvres contemporaines et des oeuvres des années 1960 et 1970, et aussi les manifestes des avant-gardes modernes de la première moitié du XXe. siécle.

Énoncés impératives; art contemporain; manifestes.

"Penetra surdamente no reino das palavras"
Carlos Drummond de Andrade[1]

Introdução: *tente*

Essa comunicação tem a condição do incompleto e do provisório. Está relacionada a uma pesquisa em andamento, ainda distante de um ponto conclusivo[2]. O que se vai apresentar aqui diz respeito a uma questão metodológica desse trabalho. A ambição é colocar em evidência um autor pouco trabalhado no Brasil e seu original viés de abordagem dos fenômenos artísticos. Acredita-se que o caminho sugerido por ele, uma espécie de vai-vem meio anacrônico, que rompe com a noção mais tradicional de linearidade histórica, possa contribuir de forma bastante enriquecedora para estudos no campo da História da Arte e da Crítica de Arte no Brasil.

Trata-se do francês Michel Butor (n. 1926), poeta, professor de filosofia, crítico e historiador da arte, lembrado mais freqüentemente pelos livros de artista feitos em colaboração com pintores e pela sua ligação com o movimento do *nouveau roman* francês na década de 1950. A inovação metodológica que nos interessa aqui é aquela que ele oferece em um pequeno volume de ensaios intitulado *Les mots dans la peinture*, livro publicado originalmente em 1969 e não-disponível em português[3]. Butor propõe minucioso exame (com pitadas de irreverência, muita próprias de sua verve) da presença da palavra na arte ocidental.

Sem ao menos se preocupar em enunciar o que seria sua construção metodológica, Butor delineia um caminho de análise que não é tão distinto daquele que George Didi-Huberman identifica no historiador alemão Carl Einstein: uma mirada anacrônica, em que, pelo olhar do pesquisador, obras produzidas em um determinado contexto podem ressignificar a produção de outro espaço e outro tempo[4]. O que Didi-Huberman destaca em Einstein é seu levante contra o enclausuramento disciplinar, o desafio a modelos estéticos e históricos estabelecidos, o desejo de embaralhar as fronteiras temporais de análise. O caso mais exemplar seria o da aproximação sugerida por Einstein, em 1914, entre a escultura africana e o cubismo que então despontava em Paris. Nesse ensaio, Einstein pretende que, a partir de um olhar multifocal, olhar que não esteja condicionado pela idéia de evolução, as obras de arte sejam analisadas historicamente, em suas singularidades e seus desdobramentos. Não seria o caso, segundo Einstein, de riscar linhas de continuidade ou fixar parentescos. Interessariam, antes, as condições de geração das obras e os ritmos de suas destruições, sobrevivências e revoluções.

Certamente menos ambicioso em suas proposições, Michel Butor convida a um percurso que, também ele, avança e recua ao longo da História da Arte, sem se deixar obstruir por determinações cronológicas e estilísticas. Ao identificar categorias como “títulos”, “legendas”, “assinaturas”, “inscrições”, “alfabetos legíveis”, “alfabetos inventados”, Butor justapõe artistas tão distintos entre si como Leonardo e Magritte, Brueghel e Kandinsky, Dürer e Mondrian, Jacques-Louis David e Jasper Johns. Ele não vai filiar uns aos outros, mas estará examinando como cada um, em suas circunstâncias, enfrentou problemas similares.

Antes de tudo, Michel Butor se preocupa em extrair seus questionamentos nunca de pressupostos teóricos previamente determinados, mas sempre, e com ênfase, das obras que examina. Diz o autor: “(...) prefiro, para interrogar os quadros, o silêncio e até mesmo a solidão, deixo para estudar o catálogo e as massas por vezes enormes de literatura sobre a questão quando volto para meu quarto, seja na minha casa ou no meu hotel”.

O problema: *pergunte*

Esta pesquisa tem em suas origens a pergunta sobre o convívio entre palavra e imagem na arte contemporânea, mais especificamente entre obra e discurso, especialmente o discurso

que é produzido pelo artista. Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Entre ver e enunciar: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística*[5], eu já examinava a tensão existente entre o objeto artístico, aquilo que o artista dá a ver, o que ele apresenta como obra, e o que esse mesmo artista enuncia, aquilo que ele diz, no caso o que ele diz em uma entrevista, gênero de texto que se trama a dois, tendo como ponto de partida, em minha pesquisa, o objeto que havia sido construído e a história de sua criação.

Um dos trabalhos examinados ali era *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes. Trata-se de um livro em que a artista narra minuciosamente a experiência de ter identificado uma vaga arquitetônica, um vazio, uma fresta entre dois prédios, no centro de uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, sendo que, ao longo dos meses seguintes, ela se dedicou a reconstruir, com a ajuda de dezenas de pessoas que se engajaram fraternalmente na tarefa, uma vaga de iguais medidas e proporções sobre um campo de rejeito de carvão no mesmo município de Arroio dos Ratos[6]. O que me interessava ali era, sobretudo, o fato de que o trabalho sobrevivia exclusivamente como discurso narrativo, fosse no livro ou na própria fala de Maria Helena, toda vez em que ela se punha a contar aquela história.

Ao longo da pesquisa, localizei um texto anterior da mesma artista, um texto no qual ela comentava o trabalho de Mima Lunardi, apresentado no Torreão, em Porto Alegre. Citando o célebre manifesto de Walter De Maria *Meaningless work* (Trabalho sem sentido), de 1960, Maria Helena convidava: "Desconsidere agir como um artista e tente fazer um trabalho sem sentido. Tente uma arte menos artística, que não reverta em artistas. Elimine a finalidade"[7]. Acreditei que esse texto sobre a obra de Mima havia funcionado como um manifesto para o próprio trabalho de Maria Helena com a vaga. Ele aceitou minha proposição. Disse em entrevista:

> (...) o trabalho da Mima era uma linda apologia ao absurdo, esse absurdo que desencadeia perplexidade e que está na raiz do exercício crítico, portando, criador. Escrevi o texto e creio que ele passou a ser um norte, servindo como aval necessário para várias decisões: desde o fechamento de meu atelier até a saída diária às ruas, em busca dessa perplexidade com as coisas simples, do absurdo à luz do sol. Foi assim que, em abril de 2001, com o texto para a Mima na cabeça, me deparei com a primeira vaga, na esquina da Avenida Farrapos com a Rua Ramiro Barcellos [em Porto Alegre][8].

Em etapa posterior àquela pesquisa, ainda me interessava pensar na condição de manifesto que estaria presente naquele texto. Ora, há quase um senso comum segundo o qual a arte contemporânea não recorre mais aos manifestos. Ao expor sua teoria sobre o fim da arte, Arthur Danto chega a nomear a produção moderna (que, para ele, vai de Van Gogh e Gauguin, na segunda metade do século 19, até as caixas de sabão em pó de Andy Warhol, em 1964) de a Era dos Manifestos. O momento presente, que Danto chama de pós-histórico, estaria, segundo ele, imune a manifestos. Essa é uma questão central em sua argumentação, já que, para o autor de *Após o fim da arte*, os manifestos, ao tentar

justificar determinada forma de arte, pretendem sempre que essa arte seja verdadeira e única, excludente. Na acepção de Danto, o próprio da arte contemporânea (ou pós-histórica) estaria na idéia de que, hoje, "não existe uma arte mais verdadeira do que outra, bem como não há uma única forma que a arte necessariamente deva assumir: toda a arte [no momento presente] é igual e indiferentemente arte"[9].

E, no entanto, eu acreditava ter em mãos um manifesto – ou algo muito parecido. Passei a buscar textos similares àquele de Maria Helena. Nessa procura, percebi outra coisa, que não se distanciava, ao contrário, me reconduzia ao tema do convívio entre a palavra e a imagem, entre obra e discurso. O que identifiquei foi uma série de trabalhos de arte, todos eles contemporâneos, realizados nos anos 2000, em que aparecia um elemento bastante caro aos manifestos: o uso do que venho chamando de "enunciados imperativos".

São convites, chamamentos, palavras ou frases de ordem que, à guisa de manuais de instruções, convidam o público a realizar uma determinada ação.

Alguns exemplos:

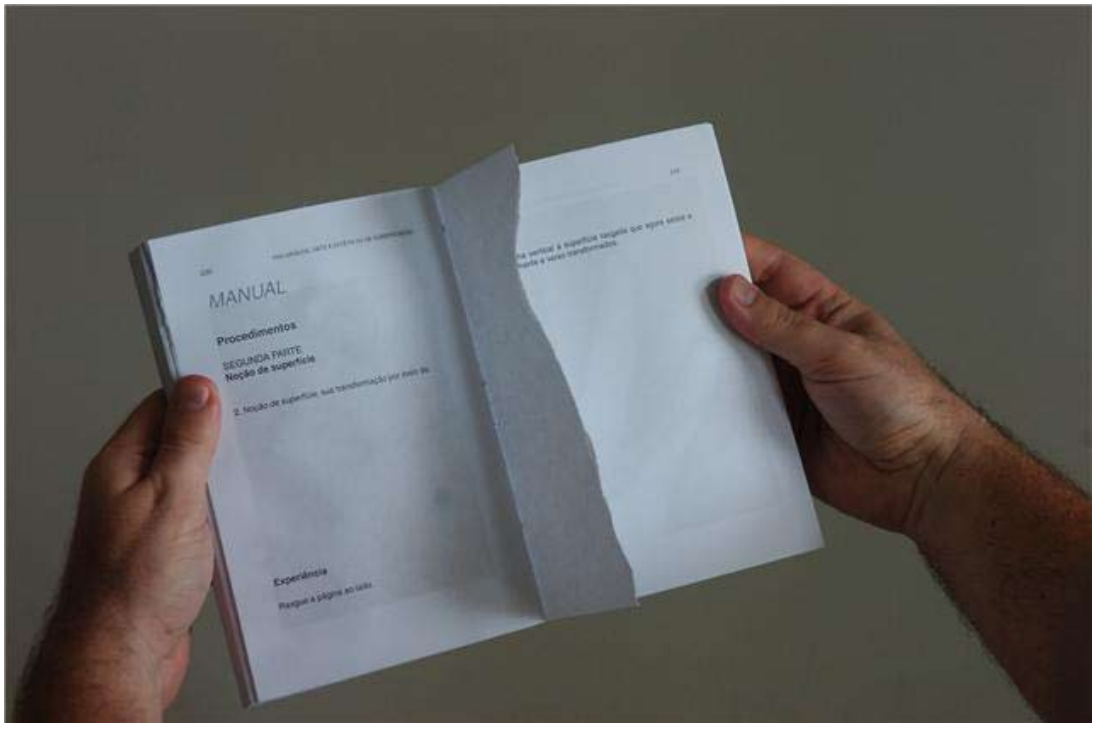
(**a**) *Manual*, 2002, de Carlos Fajardo e José Resende. Corresponde ao nono capítulo do livro *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Ao longo de 30 páginas, boa parte delas em branco, os dois artistas propõem ao leitor que siga um roteiro de interferências sobre o próprio volume que ele tem em mãos, ora riscando linhas, ora colando ou rasgando páginas, ora esfregando o livro no chão até ele se sujar[10];

(**b**) *Acredite nas suas ações*, 2005, do coletivo GIA. O grupo formado em Salvador, Bahia, promove panfletagens em que se convida o cidadão comum a produzir pequenos gestos que podem alterar, ainda que modestamente, a dinâmica da cidade. Exemplo: "Faça um carimbo com uma idéia positiva, supercriativa, e carimbe em sacos de pipoca; dê os sacos de pipoca a um pipoqueiro de sua cidade, vá por mim; ele vai adorar e será também um grande disseminador de idéias através de deliciosas pipocas";

(**c**) *pf*, 2005, publicação organizada por Regina Melim[11]. Nesse volume em forma de talonário, com páginas duplicadas, 36 jovens artistas brasileiros descrevem ações por realizar. "Durante a madrugada, vá até uma ponte e conte todas as estrelas do céu", pede Amanda Cifuente; "Faça algo errado e diga que fui eu que mandei fazer", Jorge Menna Barreto; "Escolha uma árvore de sua preferência no espaço público. Junte o tanto de maçãs que achar conveniente e com fios prenda as maçãs nos galhos da árvore (...)", Laércio Redondo.

Acreditando ter configurado um corpus, havia aqui uma questão comum que passou a me interessar: a pergunta sobre aonde estava a obra. A obra estaria na proposição feita pelo artista? Na proposição em si ou no suporte que serve de veículo para essa proposição (no caso do *Manual* de Fajardo e Resende, no próprio livro)? Estaria no cumprimento por parte do Outro da tarefa





Registro de ação sobre o "Manual", de José Resende e Carlos Fajardo.
Crédito:
Júlio Cordeiro.

Folheto do coletivo Gia, de Salvador.
Crédito: “Reprodução”.



"Reprodução".
A legenda: Folheto do coletivo Gia, de Salvador.

que fora enunciada pelo artista? Estaria ainda, quem sabe, não no cumprimento, mas no objeto que se produz pela ação do Outro (a árvore com frutos artificialmente amarrados)?

Talvez não exista aqui uma resposta única nem comum. Alguns pedidos têm a clara ambição de gerar um efetivo processo de transformação, ainda que modesto, enquanto outros limitam-se, muito obviamente, a uma proposição de caráter poético, às vezes bem-humorado, mas de qualquer forma não-realizável. Mesmo sem uma resposta única e comum, me parece pertinente que se mantenha a pergunta: onde está a obra?

Questão que não se desgruda dessa é a que se refere à autoria. Trabalhos como esses parecem colocar em xeque aquilo que Michel Foucault definiu como a função-autor[12]. A função, certamente, não se apaga, o autor não desaparece, mas se dá um embaralhamento – nem que seja provisório – sobre quem faz ou quem fez o que fez.

Há um jogo de poder nos enunciados imperativos. Alguém comanda, alguém pode estar disposto a obedecer: “Faça algo errado e diga que fui eu que mandei fazer”.

É o caso de se perguntar ainda se há uma condição comum para a recorrência de tais chamamentos no contexto contemporâneo.

Ao longo do levantamento, não encontrei esse gênero de convite na arte feita no Brasil ao longo das décadas de 1980 e 90. Mas foi possível identificar extensa série de trabalhos entre fins da década de 1960 e parte dos 70:

(**a**) *Cartaz*, 1967, de Pedro Geraldo Escosteguy. A peça, como se fosse sinalização de trânsito, solicita: “Pare, olhe, escute, não se desintegre”;

(**b**) a marmita *Lute*, 1967, de Carlos Zílio;

(**c**) o célebre estandarte *Seja marginal, seja herói*, 1968, em que Hélio Oiticica rende homenagem ao bandido Cara-de-Cavalo, assassinado pela polícia;

(**d**) a série de pinturas *Pergunte*, de Carlos Scliar, 1975;

(**e**) *Burocracia*, de Anna Bella Geiger, 1975;

(**f**) a receita *Pudim Arte Brasileira*, de Regina Silveira, 1977.

O recurso, aqui, tende à citação, não tanto do manual, mas da receita de cozinha, do anúncio publicitário, da sinalização de trânsito, sobretudo a provocação política. Não há como separar seja o estandarte de Oiticica ou as pinturas de Scliar, um mais sutil, outro mais explícito, do contexto de repressão política que o país vivia na época, e a possibili-

dade que a arte então pretendeu de afrontar o regime em vigor.

Do método: *experimente*

Ensaiada uma aproximação entre trabalhos dos anos 2000 e trabalhos dos anos 1960/70, eu arriscaria um exame dos ditos *enunciados imperativos* em um terceiro momento: o dos manifestos das vanguardas modernas. Seria o caso, por exemplo, da conferência de Menotti del Picchia na Semana de Arte Moderna de 1922, a conferência em que ele proclama "Morra a mulher tuberculosa lírica"[13] ou mesmo o célebre *Manifesto Antropófago* de 1924, em que Oswald convida: "Suprimamos as idéias e as outras paralisias"[14].

Não são obviamente obras de arte, embora às vezes se confundam com elas, mas são discursos produzidos em torno delas, para justificá-las, para nos persuadir de algum modo.

A pretensão metodológica aqui, à moda de Michel Butor, é pensar a presença dos convites, ordem e contra-ordens nesses três momentos distintos. Pensar neles não como uma herança linear ou como episódios cíclicos. Não pensar em retorno ou em permanência.

Certamente, o passado está no rol de referências do tempo presente. Há contatos. Mas é preciso examinar as questões históricas que se encontravam em jogo a cada momento, é preciso verificar e contrapor a pertinência e os efeitos da pergunta sobre o lugar da obra, sobre a questão da autoria, sobre como diferentes artistas em diferentes tempos enfrentaram a questão do convívio entre palavra e imagem, obra e discurso.

---

[1] ANDRADE, Carlos Drummond de. "Procura da poesia". In: *A rosa do povo*. São Paulo: Record, 2001.
[2] Intitulada *Seja, faça, experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea*, a pesquisa vem se desenvolvendo em nível de doutorado, sob orientação da profª drª Mônica Zielinsky, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.
[3] BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Genebra: Skira, 1969.
[4] DIDI-HUBERMAN, George. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000.
[5] Dissertação desenvolvida sob orientação da profª drª Elida Tessler, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, defendida e aprovada em julho de 2006.
[6] BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras, 2003.
[7] _____. *Aurora... desperta todas as coisas e vê sucederem-se as gerações* (folheto). Porto Alegre: Torreão, 2001.
[8] Entrevista ao autor, por e-mail, entre julho e agosto de 2004.
[9] DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 38.
[10] BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
[11] MELIM, Regina (org.). *pf*. Florianópolis: Nauemblu/Bernúncia, 2006.
[12] FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Vega, 2002.
[13] TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro – Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas.* Petrópolis: Vozes, 1997, p. 291.
[14] Idem, ibdem, p. 359.

A economia como dispositivo irônico na obra de Cildo Meireles

Felipe Scovino

Doutor em artes visuais (PPGAV/EBA/UFRJ)
Professor substituto do Instituto de Artes/Uerj

A comunicação investiga os percursos da associação entre a ironia e a produção de Cildo Meireles, particularmente suas obras onde o dinheiro ou o sistema econômico tornam-se o suporte para suas ações. Esse percurso por um lado evidencia a noção de circuito ou os "dribles" aos mecanismos de regulação social explorados em seu trabalho através de diferentes suportes; e, por outro lado, demonstra o nível de articulação e transdisciplinariedade que as artes visuais se encontram na contemporaneidade e o seu diálogo cada vez mais intensificado com o contexto social.

Ironia; economia; Cildo Meireles.

The paper presents the passages of the association between irony and the work by Cildo Meireles, particularly its art-works where the money or the economic system becomes the media for theirs actions. This analysis evidences the notion of circuit notion or "different ways" to explored mechanisms of social regulation in his work life through different kind of Medias; and, on the other hand, this paper introduces the level of articulation and transdisciplinarity that Visual Arts have on contemporaneity as well as its dialogue even more intensified with the social context.

Irony; economy; Cildo Meireles.

De fato, como a arte se relaciona com a ironia? Em que pensamos quando nos referimos à noção de ironia nos dias de hoje? A ironia e a arte são duas categorias que, nos últimos anos, aproximaram-se cada vez mais. Nem por isso podemos dizer que toda produção contemporânea é irônica ou possui traços da mesma. A ironia é uma forma mutante e que possui características próprias. Difere-se (sutilmente, em alguns casos, é verdade) de outras figuras de estilo, de retórica, de linguagem; em várias ocasiões não é percebida, permanecendo numa espécie de limbo entre o *dito* e o *não dito* e muitas vezes é confundida com o humor. Porque a ironia é uma questão tanto de interpretação quanto de intenção, ela pode ser classificada como uma "questão de compreensão silenciosa": é um questão de cumplicidade ideológica, um acordo baseado numa compreensão partilhada sobre "como o mundo é". A ironia, como parte de um processo comunicativo, se constituirá na intenção do interpretador assim como do seu produtor e atuará num contexto específico, numa relação entre o concebido e o percebido.

O real valor da arte

Esta ponderação leva-nos a pensar sobre o real valor da arte. A teoria do valor de Duchamp explicita-se quando ele paga ao seu dentista com o desenho de um cheque no valor de US$ 115, praticando uma espécie de escambo entre mercadoria e o instrumento de representação do valor, ambiguamente cheque e arte. Duchamp propõe dúvidas. Qual é o estatuto disso: cheque ou obra de arte? O campo da economia infiltrando-se na arte,

Cildo Meireles
Árvore do dinheiro, 1969
100 cédulas de um cruzeiro dobradas, presas por um elástico, sob um plinto de madeira
Dimensões variáveis
Col. do artista



e vice-versa, encontra suas bifurcações em Andy Warhol (*Two dollar bills*, 1962), Yves Klein (*Zona de sensibilidade pictórica imaterial*, 1962) e na obra de Cildo Meireles. Em *Árvore do dinheiro* (1969), o texto que acompanha a obra explica que ela é formada por cem notas de um cruzeiro, porém, o seu valor no mercado é vinte vezes maior: dois mil cruzeiros. Que tipo de operação econômica-artística é essa? "É acumulação, juros ou investimento?" [1], questiona Paulo Herkenhoff. O que ocorre é uma acumulação irônica e transparente do valor, apenas superficialmente aparentada com a questão proposta por Klein. Na acumulação de todos os seus materiais e no jogo (mercantil) em que está colocada, independente da sua vontade, *Árvore do dinheiro* declara a "defasagem entre valor de troca e valor de uso, ou entre valor real e simbólico" [2]. A origem dessa obra nasce de uma observação irônica sobre o sistema e o mercado:

> *Era muito raro, mas quando tinha a ocasião de contemplar um montinho de dinheiro, era como se o trabalho se formasse na sua frente e fosse embora, porque você tinha que almoçar, e, portanto a escultura ia embora*[3].

Discurso irônico que também é usado quando o artista comenta sobre a proposta de um banqueiro em comprar *Árvore do dinheiro*:

> *Há uns cinco anos, um banqueiro apareceu com uma proposta de comprar a obra. Significava o máximo do fetiche para mim. Eu nem dei um valor de compra. Se eu fizesse, seria tão alto, que ele ficaria espantado com essa merda chamada dinheiro, porque o dinheiro fede mesmo, não é?* [4].

Eppur si muove [5]... Este é o conceito da ideologia circulante de Meireles assim como o título de uma obra feita pelo artista em 1991. O trabalho consistia no câmbio efetuado, por uma soma inicial de mil dólares canadenses, em diversas moedas como libra esterlina, francos franceses, mas a cada operação de câmbio reconvertendo, no padrão monetário canadense, o dinheiro previamente cambiado. As perdas originadas em tais operações seriam acumuladas até o ponto de virtual desaparecimento do montante com que se haviam iniciado as trocas. Após várias transações, a soma inicial se reduz a quantia de pouco mais de quatro dólares canadenses, valor irrisório que impossibilita qualquer novo câmbio com outra moeda. Lembramos que essa perda se dá entre trocas monetárias de valores "equivalentes". É o capitalismo às avessas: em invés da acumulação, a fuga, o vazio, o resíduo, a dissipação... E é neste "resto" que se constitui o trabalho: no espaço museológico, o que é visto pelos espectadores são porquinhos feitos em vidro transparente que guardam a quantia que sobrou ao fim desse circuito perverso, além da documentação das operações de câmbio. Não mais a inflação como causadora da desvalorização, mas a própria situação de ser o que é: moeda, corrente, circulação, trocas, divisas, fronteiras. A ironia pode ser traduzida na seguinte sentença: "Quanto mais circula, menor é o seu valor". Esse elemento vital, portanto, é levado ao desaparecimento por seu uso constante (sua permuta), mesmo que uma mercadoria (concreta) não tenha sido adquirida. É no desperdício dessa energia gerada, mas não disponível, porque existe apenas nessa circulação, que a obra surge. Enquanto em *Árvore do dinheiro* o valor de troca foi multiplicado, em *Eppur si muove* o mesmo foi trazido à realidade da sua natureza; e já em *Zero cruzeiro*, foi alterado: de "nada" passou a ser – altamente – positivo.

Economia e arte se imbricam na linguagem de Meireles. O campo da economia encontra seu par na linguagem e na escritura: a oposição entre significante e significado não é outra coisa que "cisão" entre valor de uso e valor de troca. Física, economia e política são situações não hierarquizadas no trabalho de Meireles, porque todas agem numa sintonia contraditória, como se isso fosse possível. Cildo Meireles propõe uma espécie de desobediência civil, porém mais do que isso, um alargamento de nossos sentidos e

uma tomada de posição frente ao mundo. A economia é a esfera da produção em massa, do poder, da circulação de valores, de um mundo em constante movimento que não pode parar em momento algum, senão corremos o risco de falhar. Mas a "falha" pode estar presente nesse mesmo movimento ininterrupto. O artista cria micro desordens numa estrutura planejada para não assumir riscos, para não ter erros. Assim como em *Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola* (1970); *Fio* (1990-95) utiliza como método, a investigação para descobrir uma falha no sistema, a fim de usá-la para espalhar a contra-informação.

Na montanha de feno cercado de *Fio*, Cildo Meireles questiona a nossa visão e razoabilidade. "O que você procura?". Uma agulha no palheiro? Se isto for, aventure-se a procurar nos quarenta e oito fardos de feno, amarrados por cem metros de fio. Talvez essa busca valha mais a pena se dissermos que essa (única) agulha possui ouro dezoito quilates. A ironia manifesta-se nessa discrepância entre valor de uso e valor de troca, entre o trabalho e o trabalho de arte; no final das contas, entre ganância e uma profunda desilusão existencialista. Como achar essa agulha, a não ser no título do trabalho? A questão do valor de uso e valor de troca encontra sua prova no real, na confluência entre uma atitude prática, econômica e irônica do artista, como podemos observar nessa história descrita pelo próprio:

> *Para a exposição que fiz na Galeria Joel Edelstein, em 1995, na qual exibi Fio e Ouro e paus, o marchand queria contratar uma transportadora especializada, com escolta e segurança armada. Eu propus o seguinte: havia em Botafogo [bairro da cidade do Rio de Janeiro, no qual Cildo Meireles morava] um serviço de kombi e fiz o acerto com o dono da cooperativa: 'Existem uns caixotes para levar numa galeria. Você topa levá-los?'. O dono da kombi aceitou e levou toda a série de Ouro e paus por um preço infinitamente menor do que cobraria uma transportadora especializada. Para ele, eram apenas tábuas e nada mais. O marchand adorou a economia.* [6]

O artista ocupa-se sobre a discussão do espaço da vida humana, amplo e vago ao mesmo tempo. Contradizendo os minimalistas, a visibilidade, em Meireles, escancara: "O que se vê é o que não se vê. Desconfie de mim!". Uma montanha de feno não é só uma montanha de feno. Há algo por trás disso.

Camuflagem e ironia

Em *Occasion* (1970-2004), quem está camuflado é o próprio espectador, ou melhor, os olhos de quem observa o outro espectador. Do lado de fora de uma câmara, observamos duas entradas. Ao escolhermos uma delas, adentrarmos numa sala e encontramos uma bacia recheada de dinheiro. Ao redor da bacia, estão quatro grandes espelhos. Portanto, o dinheiro está lá, pronto para ser capturado, mas devemos fazer isso? O espelho revela a nossa própria consciência, dialoga em tensão e medo com nós mesmos. Depois de



Cildo Meireles
Occasion, 2004
Espelhos, madeira, bacia de acrílico com suporte em ferro, dinheiro.
Dimensões variáveis
Col. do artista
Instalação realizada na exposição Portikus, em 2004, na cidade de Frankfurt

ser "tentado" (a ocasião faz o ladrão?) ou então executado a ação sem pestanejar, o espectador sai dessa sala e tem a oportunidade de conhecer a outra entrada. Esta, vazia e escura, é o reverso de um dos espelhos funcionando como uma janela para a bacia. Neste momento, ao mesmo tempo em que podemos observar a ação do outro, este é o último espaço-tempo que temos para refletir sobre o que acabamos (ou deixamos) de cometer.

Seria ingênuo acreditar que se possa falar a respeito de arte hoje sem pressupor a existência de um "campo social autônomo" amparado pelo circuito de arte. De fato, falar em obras, artistas e público enquanto entidades é já estabelecer uma estrutura funcional no centro de um sistema francamente singularizado. Mas, se, de um lado, o circuito de arte assegura a permanência do sistema simbólico e permite ao artista profissionalizar-se, propiciando as condições de produção, circulação e difusão de sua obra, de outro, esse mesmo campo reduz esse sistema a seus interesses imediatos. E por que não usar as próprias regras do sistema para causar um curto-circuito nessa estrutura? Em *Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola* [7], Meireles tirou temporariamente de circulação garrafas de coca-cola e com a ajuda do artista visual Dionísio del Santo [8] imprimiu decalques sobre as garrafas, impressos com tinta branca vitrificada ("que era o mesmo procedimento da fábrica: você levava ao forno, derretia e aquela tinta se

entranhava no vidro" [9]), onde se lia, além do título do projeto, propostas, tais como: "Gravar nas garrafas, opiniões críticas e devolvê-las à circulação", a expressão "Yankees, go home", o nome de desaparecidos políticos ou pessoas postas "fora de circulação" ou ainda o método para a criação das *inserções* propriamente ditas, desde a fabricação do decalque até a sua colagem, para que qualquer um pudesse produzir as suas opiniões críticas. Ao final desse processo, as garrafas eram repostas em circulação.

Quando a garrafa está vazia não se percebe o texto, que só aparece contra o fundo escuro da bebida. *Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola* visava atingir um número indefinido de pessoas, um público no sentido mais amplo do termo, e não limitar ou substituir essa noção pela de consumidor, que é ligada ao poder aquisitivo. A obra só teria sentido enquanto fosse praticada por outras pessoas, numa possibilidade real de transgressão. São táticas (irônicas) desviantes, produtoras de movimentos, em deslocamento constante, evitam posições fixas e o isolamento de outras atividades e conhecimentos. [10] Nessa proposta, não há um público *stricto sensu* (no sentido de uma observação, de uma passividade frente à grande e genial obra de arte) ou testemunhas oculares, mas agentes. Agentes envolvidos numa situação dinâmica que investe sobre o mundo, aí inscrevendo possibilidades de crítica, subjetividade e questionamentos.

Brechas...

Dessa forma, esses *readymades* permaneceram em seu circuito físico social em vez de serem levados para o da "arte". Meireles subverte a ação lógica se apropriando do próprio mecanismo industrial: "*Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola* não é o objeto industrial posto no lugar da arte, mas o objeto de arte atuando como objeto industrial" [11]. A sua eficácia não se funde na quantidade de ocorrências, mas no seu enunciado e na experiência de tornar-se factível, o que realmente aconteceu. O artista volta suas ações para a fabricação do capital. Em *Zero cruzeiro* (1974-78), a idéia inicial era a sua circulação, e em 1978, Meireles decide vender essas notas através dos camelôs. No Centro do Rio de Janeiro, o artista trava contato com esses comerciantes ambulantes e chega ao seu gerente-geral, de codinome Oxossi. Ao mostrar o "produto" a Oxossi, este se interessou, mas disse: "Olha, primeiro, temos que fazer um teste". O teste deu certo e cerca de cinqüenta notas foram vendidas ao grande público. Com a venda rápida, Oxossi se entusiasma com a idéia e chama Cildo Meireles para conversar: "Isto me interessa. Como é que a gente pode fazer?". O artista responde: "Eu não tenho a menor idéia. É esta arquitetura que estou procurando. Saber como podemos fazer este negócio". Oxossi oferece a seguinte proposta ao artista: fabricar 1.500.000 destas notas, por meio de serigrafia, e vendê-las através do comércio ambulante. Ele também pede que Meireles retorne no dia seguinte para eles fechem o pacto. Segundo o acordo pré-estabelecido, o artista entregaria algumas notas e os ambulantes pagariam pelo produto e por sua impressão; Oxossi ficaria responsável pela industrialização e mercantilização das notas. Cildo Meireles aprova a idéia, mas quer se precaver e busca um abrigo jurídico com Luiz Buarque de Hollanda. Um dia depois, Meireles procura o "gerente" dos camelôs para

fechar o acordo, porém a resposta de Oxossi é sintética: “Sinto muito, o produto vende, mas não poderá ser comercializado”. O artista, surpreso, responde: “Mas como assim?”. E Oxossi conclui: “Desculpe-me, mas não vai dar para seguir adiante, porque a maneira eficaz de anunciar este produto entre o público seria: ‘Veja a que ponto chegou o nosso dinheiro’. E isto pode nos dar problemas” [12], reproduz ironicamente o artista, a fala do “gerente”. Segundo Meireles, “[a resposta e a ação de Oxossi significava] exatamente a questão da inflação no Brasil, como a moeda estava sendo desvalorizada, e eu queria fugir disso. O discurso era discutir, sobretudo, a expressão: ‘Isto não vale nada’” [13]. Chegou ao fim, aqui, a possibilidade de circulação das cédulas.

Cildo Meireles não está interessado no *readymade* como um estilo de arte, mas em termos da circulação de um objeto manufaturado. Garrafas de coca-cola e cédulas de dinheiro com mensagens impressas não são, efetivamente, os trabalhos de Meireles discutidos aqui, mas apenas “os rastros de inserções silenciosas que promoveu (direta ou indiretamente) em sistemas mercantis e institucionais” [14]. Como afirma o artista:

> *Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola era uma metáfora do Projeto cédula. Este tem um teor de eficácia, porque teoricamente você vive sem coca-cola, mas não sem dinheiro. As razões para a criação deste trabalho residem exatamente nas contradições de um sistema, que é o sistema vigente até hoje. Este sistema se preparou para enfrentar os grandes inimigos. Na verdade, os grandes adversários deste tipo de mentalidade, que é expansionista, é o próprio capitalismo industrial. A sua fragilidade repousa exatamente na minimalidade de um perigo potencial* [15].

Flexibilizando as fronteiras entre arte e política, a trajetória de Meireles estabelece contágios com o mundo. Durante a colonização da América, coube aos jesuítas a tarefa de enfraquecer – muitas vezes à força – a idéia de universo que mantinha coesos aqueles povos, papel que Cildo Meireles explicita em *Missão/Missões (como construir catedrais)* (1987). No interior de um ambiente delimitado por panos escuros, um opressivo conjunto de 2000 ossos pendurados do teto revela a violência sofrida pelos indígenas e a ação devastadora do Estado. Numa ironia reveladora, as 600.000 moedas, dispostas sobre o piso, não compram nada e apenas reluzem idéias que sugerem os motivos desse extermínio. Ligando estes dois planos, uma coluna de hóstias, representações materiais do divino, lembra os frágeis elos entre o céu e a terra.

Deixando-se contaminar pela ironia, política e os circuitos próprios da economia, a articulação entre arte e vida, torna-se ainda mais evidente em *Elemento Desaparecendo*/ *Elemento Desaparecido* (2002). Esta obra consistiu na instalação temporária de uma pequena fábrica de picolés d’água em Kassel (incluindo a criação da logomarca, compra de equipamentos e insumos e relação contratuais entre funcionários e fornecedores) e da venda de sua produção em carrinhos que circulavam pela cidade durante a exibição

daquela edição da Documenta. À medida que eram consumidos ou derretiam, os sorvetes revelavam num dos lados do palito a inscrição: "elemento desaparecendo". Quando eram totalmente consumidos, lia-se no lado oposto do palito, a segunda inscrição: "elemento desaparecido".

Elemento Desaparecendo/*Elemento Desaparecido* busca ampliar a percepção pública de uma das mais importantes questões da agenda política atual sem se tornar, por isso, instrumento de propaganda rasa ou mero meio para divulgar conhecimentos gerados na esfera da produção cientifica. Ao circularem pelas vias e praças da cidade, os carrinhos de sorvete que vendem os picolés de água também percorrem, a um só tempo e sem distinção alguma, o circuito da arte, o da circulação de mercadorias e o de manifestações políticas. Como observa Moacir dos Anjos, "à medida que o picolé de água derretia ou era consumido, desmanchava-se, também, a possibilidade de inseri-lo, como *objeto íntegro*, no mercado de arte: paradoxalmente, é só assim, materialmente destruído, que ele adquire poder simbólico e logra apontar"[16], de modo inequívoco, a exigüidade de um elemento vital que poderá ser, em pouco tempo, a razão de embates. Meireles, em suma, opera num sistema que teoricamente é perfeito em sua formatação estrutural, mas que permite brechas. O artista trabalha exatamente com estes espaços, se apropria da própria dinâmica do sistema e acaba expondo as lacunas que esse sistema programado para ser "impecável" deixa em aberto.

---

[1] HERKENHOFF, Paulo. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 47.

[2] MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 28.

[3] MEIRELES, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro. Em: 11 de maio de 2007.

[4] MEIRELES, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro. Em: 18 de junho de 2007.

[5] Traduzindo como: "no entanto se move".

[6] MEIRELES, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro. Em: 11 de maio de 2007.

[7] O *Projeto coca-cola* consistia da impressão, em vasilhames vazios do refrigerante (nessa época feitos de vidro e retornáveis ao fabricante para reaproveitamento), de mensagens contrárias ao efeito "anestesiante" daquela (e de qualquer outra) mercadoria assim como ao sistema repressor, e de sua devolução, em seguida, à circulação mercantil. Algumas *inserções* do *projeto coca-cola* foram, efetivamente, trocadas em bares e restaurantes por garrafas do refrigerante, em 1970.

[8] Dionísio del Santo também fez a tela para a serigrafia das *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* (1970). Cf. MEIRELES, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro. Em: 11 de maio de 2007.

[9] MEIRELES, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro. Em: 11 de maio de 2007.

[10] Cildo Meireles nunca vendeu nenhuma garrafa de coca-cola das *Inserções em circuitos ideológicos*, apesar do grande interesse do mercado em adquiri-las. Como disserta o artista, "esse trabalho [*Projeto coca-cola*], eu nunca vendi. Mesmo que quisesse vender, eu não poderia. Ele não é para vender, é para ser usado. Ele só existe enquanto alguém estiver fazendo a operação". Cf. MEIRELES, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro. Em: 18 de junho de 2007.

[11] MEIRELES, Cildo. Information. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*, op.

cit, p. 108-09.
[12] MEIRELES, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro. Em: 03 de abril de 2006.
[13] MEIRELES, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro. Em: 18 de junho de 2007.
[14] DOS ANJOS, Moacir. Do caráter mercantil, monetário e, ainda assim, autônomo do objeto de arte. In: FERREIRA, Glória; FILHO, Paulo Venancio. *Arte e Ensaios*. n.6. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 1999, p. 75.
[15] MEIRELES, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro. Em: 03 de abril de 2006.
[16] DOS ANJOS, Moacir. Do caráter mercantil, monetário e, ainda assim, autônomo do objeto de arte, op. cit., p. 78.

A arte de vanguardo no Brasil e seus manifestos

Maria de Fátima Morethy Couto

Instituto de Artes/ Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Minha comunicação tem por objetivo discutir o impacto causado no campo da arte e da historiografia da arte moderna brasileira por três manifestos diferentes, publicados no decorrer do século XX. São eles: *Manifesto Antropófago,* de 1928, *Manifesto Ruptura,* lançado em 1952 por ocasião da primeira exposição do grupo concretista paulista, e *Mamãe Belas-Artes,* texto publicado originalmente em 1977. Seus autores foram protagonistas assumidos de uma nova história que começava e não hesitaram em proclamar sua intenção de romper com o passado recente e com os paradigmas artísticos então vigentes. Este recorte nos levará a refletir sobre os limites e alcances de nosso projeto moderno e sobre as características específicas da implementação de um "espaço da contemporaneidade" entre nós. Em um contexto mais amplo, ele nos levará a examinar o papel dos manifestos no ideário vanguardista internacional e analisar qual o sentido estratégico da adoção, tanto lá quanto aqui, de um tom de combate e auto-suficiência.

Arte de vanguarda; modernismo brasileiro; manifestos.

My main objective is to discuss the impact, in both the field of arts and in the history of Brazilian modern art, caused by three different manifestoes, published along the twentieth century. They are: Manifesto Antropófago, 1928, Manifesto Ruptura, launched in 1952, at the first "paulista" concretist group exhibition, and Mamãe Belas-Artes, a text originally published in 1977. Its author did not hesitate in declaring their intention to break away from the past and from the artistic paradigms of the time. We will reflect upon the limits and reaches of our modern project, and of the specific characteristics of implementing a "space of contemporariness" among us. In an ampler context, it will help us examine the role of the manifestoes in the international vanguard system of social ideas and analyze the strategic meaning of adopting a tone of combat and self-reliance.

Brazilian modernism; avant-garde art; manifestoes.

Em carta ao pintor belga Henry Maassen, escrita ao que tudo indica entre 1909 e 1910, o futurista Marinetti define nesses termos o que considera ser a forma correta de um manifesto de vanguarda:

> O que é essencial num manifesto é a acusação precisa, o insulto bem definido (…) Seria necessário, a meu ver, com um laconismo fulminante e uma crueza absoluta de termos, atacar sem ênfase aquilo que sufoca, esmaga e apodrece o movimento literário e artístico na Bélgica; denunciar as academias pedantes, as camorras das exposições, a ladroeira dos editores, a tirania dos professores, dos eruditos e dos críticos ilustres mas tolos. Tudo isso, precisando as acusações com alguns detalhes ou anedotas e nomes sobretudo. É necessário, portanto, violência e precisão; tudo muito corajosamente.[1]

Sua certeza em relação ao formato ideal de tais textos levou-o, em 1913, a rejeitar um manuscrito que lhe fora enviado por seu colega Severini, com base no fato de que, em sua opinião, não havia "nada de *manifesto* nele". Marinetti aconselha-o então a publicar seu manuscrito na forma de um artigo, mas não como um manifesto. E assegura-lhe: "Julgo que posso persuadi-lo por tudo o que sei sobre a arte de fazer manifestos, que possuo, e pelo meu desejo de colocar em plena luz, e não em meia-luz, o seu notável gênio como futurista".[2]

De fato, entre fevereiro de 1909, data da publicação do primeiro manifesto futurista, no jornal francês *Le figaro,* e 1914, ano da eclosão da primeira guerra mundial, Marinetti foi o autor ou co-autor de um número expressivo dos mais de cinqüenta manifestos publicados pelos futuristas italianos, o que lhe confere posição de destaque na história da fundação e difusão do pensamento vanguardista no campo das artes. E se é evidente que a fórmula marinettiana, derivada diretamente dos manifestos e panfletos políticos, não foi adotada como modelo por todos os grupos de vanguarda que se seguiram ao futurismo, pode-se porém afirmar que sua retórica agressiva, fundada na crença na ação efetiva e na afirmação radical de novos valores, influenciou grande parte dos manifestos escritos na Europa e alhures nas primeiras décadas do século XX.

Há de se ressaltar, de imediato, sua inovação em relação à estrutura dos manifestos dos movimentos literários franceses publicados ao final do século XIX. Conforme observa Annateresa Fabris, "Marinetti injeta nas já tradicionais introdução, exposição programática, conclusão, uma linguagem muito mais violenta, um tom mais direto, um ritmo insistente e, o que é mais importante, usa uma técnica provocatória, patente na forma da escrita: não propõe teorias, dita vontades, imperativos categóricos, que não admitem réplicas, apenas adesão ou repúdio".[3] Marjorie Perloff vai além, ao afirmar que "a novidade dos manifestos futuristas italianos (...) é a sua atrevida recusa em permanecer no plano expositório ou crítico, e a sua compreensão de que o pronunciamento de grupo, suficientemente estetizado, aos olhos da audiência de massa, quase pode tomar o lugar da obra de arte prometida".[4] A seu ver, "a arte do manifesto preparou o caminho para a erosão gradual da distinção entre os textos literário e teórico, que se tornou a problemática central do nosso próprio discurso crítico".[5]

A América Latina, como sabemos, não ficaria imune ao debate instaurado pelas vanguardas européias, compartilhando do desprezo pelo antigo e do desejo de criar uma arte em sintonia com o próprio tempo. Jorge Schwartz ressalta que, "analogamente ao que sucedeu na Europa na década de 10, a década de 20 dará lugar na América Latina a uma epidemia de manifestos, revistas e polêmicas locais produzidos pela importação direta ou indireta de modelos gerados pelos sucessivos movimentos de vanguarda europeus".[6]

Na opinião de Schwartz, é possível estabelecer pontos comuns entre os movimentos de

vanguarda que se sucederam nesse período nos dois países citados no que se refere à tentativa de instauração de uma retórica antipassadista, que busca demolir as convenções em voga. A seu ver, "produz-se na linguagem [dessas] novas poéticas um verdadeiro processo de carnavalização, com a subversão dos gêneros, com formas coloquiais da linguagem em convivência com o poético-tradicional, ao mesmo tempo em que se introduz a manifestação do cotidiano na arte".[7] Todavia, ressalta o historiador, o caso brasileiro é particular, pois houve, aqui, uma marcada preocupação em "alcançar uma expressão nacional".

Nesse contexto preciso, a figura de Oswald de Andrade merece ser realçada pois desde muito cedo ele soube fazer "de seu conceito de antropofagia uma reflexão sobre o caráter original da cultura brasileira".[8] Jorge Schwartz é enfático ao afirmar que "a fórmula oswaldiana da antropofagia, que visa à assimilação do estrangeiro para a exportação do nacional, se configura como a idéia mais original da década nas vanguardas da América Latina".[9] Ao valorizar a dimensão primitiva de nossa cultura, Oswald, em sua opinião, soube, como ninguém, fazê-la "coincidir com a entonação moderna e contemporânea dos *ismos* europeus".

Lembremos que ao cunhar o conceito de antropofagia, quatro anos após a publicação do *Manifesto Pau-Brasil,* Oswald de Andrade tencionava posicionar-se contra à herança cultural européia, rejeitando fórmulas pré-estabelecidas de composição poética e proclamando a abolição de todo eruditismo. Esta atitude já era clara em 1924: "O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica", proclama Oswald em seu primeiro manifesto.

Em sua opinião, o Brasil poderia oferecer algo de valor à civilização ocidental desde que seus artistas começassem "a ver com olhos de renovado interesse um passado até então esquecido". Ele acreditava ser possível trilhar um caminho novo, original, que nos conduzisse a uma sociedade livre de condicionamentos alienantes, como proclamou, de forma utópica, no parágrafo final do *Manifesto Antropófago*: "Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciária do matriarcado de Pindorama".[10]

Percebe-se aqui o desejo de ultrapassar a especulação estética e lançar-se, ainda que de forma idealizada, em um projeto mais amplo, o qual visaria, em última instância, a transformação social. Nessa ótica, o homem brasileiro tornar-se-ia o portador de uma nova concepção de mundo, caso agisse com vigor: Contra "a peste dos chamados povos cultos e cristianizados, (...) contra a verdade dos povos missionários, (...) contra todos os importadores de consciência enlatada" era necessário revalorizar os elementos nacionais. Se preciso fosse, deveríamos agir como antropófagos e "absorver o inimigo sacro para transformá-lo em totem".

Benedito Nunes, em seu célebre ensaio *Oswald canibal,* aponta que, para o escritor modernista, "era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira".[11] Também Roberto Schwarz ressaltou o valor dessa "postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade":

> o programa pau-brasil e antropofágico de Oswald de Andrade tentou uma interpretação triunfalista de nosso atraso. [Nela], o desajuste não é encarado como vexame e sim com otimismo, como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo.[12]

O conceito de antropofagia foi retomado por intelectuais e artistas de diferentes gerações em outros momentos de nossa história. No final dos anos 1960, período de recuperação das idéias de Oswald de Andrade, ele serviu de base para que os tropicalistas questionassem o paradigma nacionalista então em voga. Recentemente, em 1998, Paulo Herkenhoff utilizou-o como fio condutor da 24ª. edição da *Bienal de São Paulo*. Nessa ocasião, Herkenhoff afirmou entender a antropofogia como uma "estratégia crucial no processo de constituição de uma linguagem autônoma num país de economia periférica". Dentro desse espírito, ele assinalou que, "na América Latina, o modernismo - e o *Manifesto antropófago* - é momento luminoso (…) na busca da superação da herança colonial e de nossa síndrome de emulação da arte européia".[13]

Teria sido esta "síndrome de emulação" que nos levou a adotar, na década de 1950, uma atitude universalizante no campo das artes, marcada por uma franca adesão a uma linguagem abstrata de teor construtivo e de raiz européia? A pergunta é claramente provocativa e sua resposta complexa. Ressalto, porém, que, ironicamente, para alguns historiadores, data desse período nossa entrada de fato na modernidade. Na opinião de Ronaldo Brito, por exemplo, a introdução das vanguardas construtivas no Brasil assinala o momento em que

> o meio da arte brasileira começa a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente. (…) Até [então], não havia uma arte moderna no Brasil: não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a efeito pelo cubismo e a partir dele.[14]

Em estudo anterior, Brito já colocara em xeque a modernidade do movimento modernista brasileiro, apontando que o caráter literário da ideologia da brasilidade "impôs aos nossos artistas aquilo que a modernidade européia desde Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto". Tendo como imperativo dar um rosto, uma feição ao Brasil da época, seria impossível aos modernistas "descer às camadas mais profundas da visualidade, investigar suas articulações mais abstratas".[15]

O manifesto que gostaria de analisar em seguida foi lançado por ocasião da exposição do grupo Ruptura, em 1952. O contexto é bastante diverso do precedente, vivíamos um período de desenvolvimento econômico e de euforia política. Aos olhos de muitos, o Brasil poderia ocupar um lugar de destaque no concerto mundial das nações, inclusive no campo artístico. Realizáramos a primeira Bienal de artes fora da Europa, projetando-nos com ousadia no circuito internacional de exposições. Museus de arte moderna haviam sido fundados em São Paulo e no Rio de Janeiro, assim como novos salões também voltados à difusão da arte de caráter mais atual. Todavia, se o conceito de moderno já havia sido assimilado e "digerido", adquirindo ares nacionais, a arte abstrata era ainda rejeitada com vigor. Conforme assinala Aracy Amaral,

> às vésperas da implantação da I Bienal de São Paulo (...) o abstracionismo era encarado, por muitos artistas politizados, como uma forma de fuga do artista do mundo exterior. (...) E chega-se mesmo a relacionar esse tipo de arte 'com a pintura de certos esquizofrênicos'.[16]

Nesse sentido, justifica-se o emprego de um tom agressivo e polêmico, de origem marinettiana, no *Manifesto Ruptura,* cujos signatários eram defensores confessos de uma arte abstrata de teor racional. Repetem-se aqui as recusas lapidares, as imagens dessacralizadoras, com o objetivo de referendar a necessidade de uma expressão estética radicalmente diferenciada das precedentes. O discurso é fragmentado, articulado visualmente por meio do uso de tipos de tamanhos diferenciados. A página toma o lugar da estrofe como unidade básica do texto e a pontuação convencional é substituída por espaços em branco, a fim de indicar uma mudança de pensamento. Embora seus autores fossem todos pintores, faz-se necessário, de imediato, aproximá-los, em termos de interesse, do grupo de poetas concretos sediados em São Paulo, os quais consideravam o espaço gráfico e os recursos tipográficos como "agentes culturais, (...) elementos substanciais da composição". O poema, nessa concepção, seria "um objeto em e por si mesmo (…), uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo".[17]

No *Manifesto Ruptura* enfatiza-se a vontade de seus membros de instaurar uma nova era artística no país, estabelecendo uma distinção entre os que "criam formas novas de princípios velhos" e aqueles que "criam formas novas de princípios novos". *É o novo*, afirmam seus autores:

> as expressões baseadas nos novos princípios artísticos; todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual; a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático.

O teor do manifesto, contrário não só à arte figurativa como também a toda arte semi-abstrata, agitou o meio artístico paulistano. O escritor Sérgio Milliet, membro da geração

modernista mas defensor de primeira hora do trabalho do pintor abstrato Antonio Bandeira, logo declarou-se reticiente quanto ao valor das afirmações categóricas do grupo*:*

> A não ser pela disposição gráfica, seu manifesto não difere em nada de tantos outros manifestos lançados nos meios artísticos por jovens ainda imaturos, mas desejosos de revolucionar a arte. (...) Aos poetas permite-se que dêem sentidos inéditos às palavras. Aos que lançam manifestos explicativos e justificativos, não. Sob pena não só de não serem entendidos, mas, o que é pior, de serem mal interpretados.[18]

Não abordarei aqui a polêmica instaurada em 1959, quando da publicação do *Manifesto neoconcreto.* Interessa-me, nessa comunicação, registrar a passagem, nesse momento específico, de um discurso de viés "nacionalista", que pregava a busca de nossas verdadeiras raízes, a descoberta e a afirmação de nossa identidade nacional, para outro que celebrava os valores essenciais – e universais – da arte. No caso do grupo neoconcreto, eles jamais renegaram a "capacidade do vocabulário geométrico de assumir a expressão de realidades humanas complexas", embora almejassem recuperar a subjetividade abandonada pelos concretistas. Para além de suas diferenças, concretos e neoconcretos compreendiam a pintura como um agenciamento de elementos puramente plásticos, manifestando a preocupação comum de realizar uma arte rigorosamente não figurativa, de "gramática essencialista".

A respeito dessa passagem, creio ser importante ressaltar, como o fez Neiva Bohns em artigo dedicado aos manifestos e declarações concretistas na América Latina, a tensão existente

> entre um sujeito-artista latino-americano, situado e datado, em contraposição a um sujeito-artista universal, atemporal e tão abstrato quanto sua obra. (…) Apaga-se a imagem do produtor individual e, se possível, as condições de produção da obra, em nome de uma universalidade coerente com os princípios gerais da abstração. [19]

O último texto que gostaria de discutir em minha comunicação talvez não seja de fato um manifesto no sentido estrito do termo. Assinado por um crítico de arte e um escultor e publicado originalmente em 1977, ele não se propõe a uma apresentação programática de idéias ou princípios de um grupo, mas a instigar uma reflexão mais profunda sobre o lugar da arte contemporânea no Brasil. O tom empregado, porém, não é menos peremptório do que o dos manifestos vanguardistas. Trata-se de *Mamãe Belas-artes,* escrito por Ronaldo Brito e José Resende.

Nele, seus autores repudiavam enfaticamente o caráter pseudo-transgressor do esquema *Arte nas ruas*, com seus diferentes projetos de transformação do indivíduo e de inserção

da arte na vida cotidiana, denominando-o de "sintoma histérico de tipo furioso".[20] Declaravam também que a figuração nacionalista funcionava, na maioria das vezes, como "um perfeito cartão-postal turístico" e prejudicava uma reflexão mais aprofundada sobre o estatuto da arte na sociedade contemporânea:

> Enquanto se discute a questão Arte Brasileira não se discute a questão da transformação das linguagens; enquanto não se discutir a questão da transformação das linguagens, não se discute a questão da transformação do meio de arte brasileiro. Desse modo, a questão Arte Brasileira vai surgir como álibi, como compromisso, para não se discutir o espaço da contemporaneidade.[21]

Lembremos que a idéia da arte como "uma forma de emboscada" e do artista como um "guerrilheiro", capaz de "tudo transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano"[22], esteve bastante em voga no meio cultural do país durante o período da ditadura militar. A conversão do intelectual à militância estava na ordem do dia e a relação entre arte e sociedade ocupava lugar de destaque no debate teórico. Citemos, a título de exemplo, o engajamento de Ferreira Gullar, antigo mentor do movimento neoconcreto, em defesa da cultura popular. Também Frederico Morais afirmava sua crença no poder revolucionário e estratégico das manifestações artísticas dos países subdesenvolvidos, escrevendo, em 1970, que "no caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza".[23] Lembremos ainda que, em termos de mercado de arte, assistia-se então a uma intensa celebração das obras modernistas, a qual ocorria concomitantemente à publicação dos primeiros estudos de fôlego dedicados ao movimento paulista e a seus principais representantes.

Atuando contra um cenário "por um lado libertário demais e, por outro, oficial ao extremo" e interessados em construir uma "estratégia de intervenção cultural" capaz de refletir e atuar sobre o sistema de arte brasileiro, os autores do citado manifesto buscavam promover o alargamento da discussão a respeito da *situação* da arte contemporânea no Brasil. Anos mais tarde, em depoimento sobre a revista *Malasartes,* da qual ambos foram editores, Ronaldo Brito relembra que a "nova força de mercado parecia, naquele momento, se substituir aos mecanismos normais de juízo cultural. O momento político fascista transformava o mercado numa força quase totalitária – o jogo do capital e do *status* resumiam as atividades do meio de arte".[24] Reagindo contra a "abissal ignorância do nosso meio acerca da arte moderna e contemporânea, suas origens e a história de suas questões" tentavam, assim, "construir um ponto de vista diferente acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica", visando desarticular a noção da "arte como espaço mítico" e romper com o poder de manipulação do mercado. Servindo-se de uma retórica contundente e agressiva, deram então início a um debate que ainda se encontra em aberto.

[1] Apud FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade.* São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1987, p. 59-60.
[2] Apud PERLOFF, Marjorie. *O momento Futurista.* São Paulo: Edusp, 1993, p. 153-54.
[3] FABRIS, A. *Op. cit*, p. 59.
[4] PERLOFF, M. *Op. Cit.,* p. 160.
[5] *Idem,* p. 175.
[6] SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20.* São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 45.
[7] *Idem,* p. 53.
[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem,* p. 88.
[10] ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. *Revista de Antropofagia.* São Paulo, nº 1, ano 1, maio de 1928.
[11] NUNES, Benedito. *Oswald canibal.* São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 25-26.
[12] SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração". *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 37-38.
[13] HERKENHOFF, Paulo. "Introdução geral". *Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo.* São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 22-34.
[14] BRITO, *Ronaldo. Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 36.
[15] Idem. "O trauma do Moderno". In: *Sete ensaios sobre o Modernismo.* Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
[16] AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970,* São Paulo: Nobel, 1987, p. 229-230.
[17] CAMPOS, Augusto e Haroldo de e PIGNATARI, Décio. "Plano Piloto para a poesia concreta". *Revista Noigrandes.* São Paulo, nº 4, 1958.
[18] MILLIET, Sérgio. "Duas exposições". *O Estado de São Paulo,* 13 dez. 1952, p. 6.
[19] BOHNS, Neiva. "O concretismo na América Latina: um ensaio sobre manifestos e declarações de artistas de 1946 a 1959". *Porto Arte.* Porto Alegre, v. 6, nº 10, nov. 1995, p. 35-42.
[20] RESENDE, José e BRITO, Ronaldo. "Mamãe Belas-Artes'. In: *Caderno de Textos 1.* Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
[21] *Idem.*
[22] MORAIS, Frederico. "O corpo é o motor da obra". In: *Artes plásticas: a crise da hora atual,* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 34.
[23] *Idem.*
[24] BRITO, Ronaldo. "Malasartes: um depoimento pessoal". In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 96.

Arte e história da arte no Brasil

Problemas de sua inserção internacional em um estudo de caso

Mônica Zielinsky

CBHA/UFRGS

Esta reflexão parte de um fato recentemente por mim descoberto sobre obras de Iberê Camargo lacradas pelo artista nos arquivos da Organização Mundial de Saúde em Genebra, na Suíça, como que lá esquecidas por mais de quarenta anos. O trabalho reflete sobre os problemas de inserção e de reconhecimento da arte brasileira a nível internacional e sobre os paradigmas vigentes sobre a história da arte no Brasil.

Iberê Camargo; história da arte brasileira; arte e documentação.

This reflection comes from a fact recently discovered by myself about certain works of art by the artist Iberê Camargo, which had been sealed by him in the files of the World Health Organization agency in Geneva, Switzerland, being almost forgotten for more than forty years. This work reflects about problems of insertion and of recognition of Brazilian art in an international level and about the existing paradigms about art history in Brazil.

Iberê Camargo; Brazilian Art History; Art and Documentation.

> "*Até hoje eu tento lembrar [...] como o mundo é, e como ele era, ao esvair-se, no qual se vê a história de incontáveis lugares e objetos que por si mesmos não possuem o poder da memória, de nunca terem sido ouvidos, tampouco descritos ou disseminados.*"
>
> W. G. Sebald, Austerlitz[1]

O estudo[2] traz à luz reflexões originadas a partir de um fato ocorrido recentemente, no decorrer da pesquisa que dedico à obra de Iberê Camargo, e que pode sugerir discussões sobre a história da arte em suas relações com a presença da arte brasileira no meio internacional.

Este artista, mesmo que tenha desenvolvido sua obra no contexto da arte deste país de um modo particularmente singular, independente em relação ao que se produzia em arte moderna e posteriormente na arte contemporânea no Brasil, alcançou um forte reconhecimento no meio artístico brasileiro. Basta lembrar as menções a ele atribuídas, como "*O melhor pintor nacional*" (VI Bienal de São Paulo de 1961), "*O maior pintor brasileiro do momento*"[3], ou "*Iberê encarna hoje a pintura moderna no Brasil*"[4], em palavras de Ronaldo Brito de 1994. Sua participação em inúmeros júris, em diversas bienais de São Paulo (tendo recebido em 1963 uma Sala Especial), na de Veneza, em muitas exposições nacionais e internacionais, selam a indiscutível legitimidade de seu trabalho artístico. Com a existência da Fundação Iberê Camargo em seus 13 anos de exercício e com a inauguração da sua

nova sede em 2008, é possível presumir-se que a obra poderá vir a ser mais conhecida e apreciada no exterior do país. No entanto, este reconhecimento internacional do artista, inexistente até os dias atuais, merece um exame atento, em especial no que tange as reflexões sobre a constituição da história da arte brasileira.

Este texto desenvolve um estudo de caso sobre uma obra significativa de Iberê Camargo, datada de 1966, única dentro do conjunto de sua produção, um painel de 49 m2 que se situa no hall principal de entrada da Organização Mundial de Saúde em Genebra, na Suíça.

Estive nesta cidade em janeiro deste ano, e, como responsável pela catalogação da obra do artista, lá busquei descobrir onde se encontravam os estudos preparatórios desta obra, uma série de desenhos e pinturas sobre papel. No entanto ninguém, nem mesmo D. Maria, viúva de Iberê, tinha conhecimento sobre onde estas obras se localizavam. Ao entrar em contato com a organização, em investigação sobre estes trabalhos, foi possível perceber que o artista não era suficientemente conhecido dentro do próprio estabelecimento, embora uma obra de inegável importância da arte brasileira compusesse parte de seu acervo e estivesse situada em um espaço nobre da instituição. Essa constatação deu-se através das respostas pouco precisas geradas na Organização Mundial de Saúde, quando indaguei sobre o artista e sobre as suas obras. Mostraram imediatamente ter dúvidas sobre quem seria Iberê Camargo. Ao insistir, lembrei-os que seu hall de entrada continha este grande painel e que eu estaria investigando sobre os estudos efetuados para o grande óleo. Manifestaram eles não ter conhecimento, naquele momento, destas obras.

Dois dias após este fato, lá foi encontrada uma urna lacrada por Iberê, onde ele solicitava, em um breve texto escrito no exterior da urna, que esta somente poderia ser aberta em presença do Diretor da Organização Mundial de Saúde. Essas obras permaneceram assim seladas no interior de uma instituição de renome mundial, como que esquecidas em seus arquivos por quase quarenta e dois anos.

Este fato causou-me uma profunda estranheza e levou-me a ampliar a investigação sobre este estudo de caso e sobre seu significado cultural, este tornando-se agora mais que uma simples pesquisa sobre a obra de um artista. O fato acarreta consigo um debate de considerável importância sobre a inserção da arte brasileira no mundo internacional, sobre as responsabilidades institucionais, e em especial, sobre o modo como a produção dos artistas brasileiros é difundida e percebida no exterior do país.

Neste trabalho pergunta-se, conseqüentemente à descrição destes fatos e como questão central, de que modo esta obra de Iberê, tão representativa dentro do contexto da arte brasileira (como outras obras suas, datadas de 1965 e 1966), foi recebida na época da inauguração da sede da OMS e que tipos de abordagens e difusões ela recebeu no exterior desde o momento de sua exposição pública. O estudo delineia aqui o início de uma pesquisa mais extensa e adensada, não sendo ainda possível apresentar todas as respostas desejadas. No entanto,

Iberê Camargo em trabalho. Genebra, 1966.



Painel da OMS. Genebra, 1966.



pelos contatos com os materiais documentais relacionados entre si, alguns dados permitem, desde logo, a identificação de aspectos significativos, alguns sintomas de uma realidade artística que merece reflexões. Estes dados requerem repensar alguns dos desenhos da história da arte no Brasil; remetem ainda, em especial, ao modo como esta história possa examinar a circulação da arte brasileira, seu trânsito cultural além das fronteiras nacionais e o reconhecimento da arte de nosso país em meio às conexões internacionais e globais. Nesse sentido, colocam-se desafios de cunho metodológico e filosófico e que possam refletir sobre os caminhos a serem percorridos nesta área de pesquisa.

O Diretor Geral da OMS, Dr. M. G. Candau , escreveu em 12 de maio de 1964 para o Escritório Geral das Nações Unidas, solicitando que o governo brasileiro formulasse sua oferta de doação artística para a elaboração de uma obra para a sede da OMS, esta a ser inaugurada em maio de 1966. Iberê Camargo foi indicado pelo governo brasileiro, em substituição a Portinari, selecionado 10 anos antes. O trabalho foi inicialmente previsto para uma sala de comitê, mas foi trocado pelo vultuoso painel, a ser situado no grande espaço do hall de acesso do prédio, considerado como "*um motivo para atrair maior publicidade à OMS*[5]".

Para realizar seus estudos, somente em 17 de novembro Iberê Camargo dirigiu-se pela primeira vez diretamente ao Dr. Candau e argumentou sobre os materiais e a técnica que pretendia empregar: justificou-os um a um por sua excelência e especificidade de permanência, algo já conhecido em relação ao seu trabalho e à obstinação do artista pela escolha dos materiais da mais alta qualidade, com vistas à durabilidade de sua produção.[6]

Iberê dedica 7 meses à elaboração da obra, tendo operado em altos andaimes e com climatização adequada. Na conclusão do trabalho, em 23 de maio de 1966, já inaugurada a Sede da OMS desde 7 de maio, Iberê e Maria são convidados pelo Diretor Geral da OMS, Dr. Candau e outros representantes do Brasil em Genebra, além de brasileiros residentes naquela cidade para tomarem uma champagne diante do painel em 30 de maio[7].

Segundo dados documentais, não se têm conhecimento da ocorrência de um marco mais amplo para comemorar a obra concluída, que incluísse convidados do mundo da arte suíça ou mesmo européia, como artistas, representantes das universidades, diretores de museus ou mesmo da imprensa local. A obra consta mencionada no número especial da revista *Salud Mundial* [8], da própria Organização, como uma "pintura decorativa afresco" (constando a técnica equivocada, uma vez que o painel foi realizado a óleo), em meio a uma listagem de numerosas outras doações recebidas dos governos de países-membros da OMS (como Argentina, Sudão, URSS, Singapura, Japão, Filipinas, etc); estas obras foram publicadas em pequenos recortes, para "*dar uma idéia da diversidade das doações*".[9] Os materiais da imprensa local, encontrados através de pesquisa realizada em Genebra[10], divulgam amplamente a inauguração da nova sede, as atividades de abertura, a vocação internacional do órgão, os discursos proferidos, a descrição dos ambientes e omitem, em todas as informações, a presença da arte que receberam como doações,

em particular, a de um dos maiores artistas brasileiros. Nesse sentido, cabe refletir sobre a ausência de interesse institucional, tanto no momento da entrega ao público desta importante obra, ausência esta que até hoje permanece, conforme dados acima relatados, como se um mero painel decorativo devesse apenas preencher espaços destinados "*a representar um dos atrativos mais marcantes do nosso novo prédio*"[11], como declara Dr. Candau em correspondência enviada ao Ministro das Relações Exteriores do Brasil. [12]

Compreende-se, tendo-se a devida atenção, que esta instituição não é voltada à arte, mas sim à pesquisa científica na área da saúde, a vocações profiláticas e curativas, com o intuito de elevar o nível de saúde da população global. No entanto, mesmo assim, ponderam-se os diversos ângulos de problemas que daí irrompem, uma vez que a arte é requerida a integrar o acervo da instituição. Não incumbiria a esta última valorizar seu próprio patrimônio, divulgá-lo e disseminá-lo? Por que teria então estimulado as doações por parte dos diferentes países? Será que em tal fato não estaria contida a forte aspiração a um reconhecimento cultural mundial, através das conexões internacionais diversificadas estabelecidas? Por outro lado, surge a pergunta se um artista indiscutivelmente reconhecido no meio internacional, em especial oriundo de culturas hegemônicas como um Pollock ou um Picasso permaneceriam confinados ao mesmo silêncio e amnésia nos quais ficou imersa a obra de Iberê Camargo. Que história da arte construímos em nosso país que permite a ocorrência de fatos desta natureza?

A situação vivida em relação à obra de Iberê no exterior, esta situada, não especificamente no campo da arte, mas em uma instituição da área da saúde com o delineamento de problemas apontados, traz de imediato o questionamento sobre o registro que o nosso país desenvolve em relação à sua própria arte. Este fato indica controvérsias no modo como atuamos em relação à compreensão e análise da nossa própria produção artística, não apenas nos idos de 1966; também na atualidade, ao se constatar que a constituição histórica das obras brasileiras passa por uma quase absoluta obscuridade cognitiva em sua real cultura de origem, como lembra Homi Bhabha[13], não cabendo pois exigir no exterior o desenvolvimento desta mesma compreensão. Assim, a indicação de Iberê pelo governo brasileiro para realizar a obra no meio internacional pode ser compreendida como um tipo de "nacionalismo", em lugar de constituir-se de uma ação de reais trocas e de influências recíprocas internacionais[14]. Esse tipo de realização aparece relatado em território brasileiro como uma das grandes conquistas para a arte do país[15], mesmo que conheçamos seu significado atrofiado no contexto internacional. A obra de Iberê em 1966 não havia sido ainda suficientemente vivida e pesquisada e mesmo difundida em seu próprio local de origem, isto é, na cultura brasileira. Nesse momento desconhecia-se uma história da arte sistematizada no Brasil, tendo sido publicados somente em 1983, como frutos de uma pesquisa continuada sobre a arte no país, os primeiros dois volumes de Walter Zanini[16]. Conheciam-se estudos esparsos sobre esta arte, assim como os valiosos escritos da crítica sobre a produção de arte brasileira, igualmente essenciais, porém dispersos, como os de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, entre outros. Acrescem-se constatações sobre a marcante

fluidez institucional no país[17], ao diagnosticarem sem trégua a falta de condições econômicas e administrativas para arcar com poderosos intercâmbios internacionais e as políticas de disseminação da arte brasileira. Ainda, apenas após 1980, com a criação de cursos de pós-graduação nas universidades, apontam estudos na área artística, dotados de um maior rigor metodológico e científico e que propiciaram alguns avanços na área. Assim, na época da elaboração do painel, a legitimidade referida no início deste estudo não ocorre acompanhada de pesquisas revisionárias sobre o artista em sua inserção histórica, menos ainda por reflexões críticas que dessem conta dos diferentes processos culturais pelos quais as obras de Iberê se inscreveram no campo da arte brasileira.

Assim, ao compor o acervo de doações de vários países-membros da OMS, o seu painel significou um interesse a mais para visitantes, uma obra de "decoração" do novo espaço arquitetônico, uma riqueza exótica entre tantas outras obras de distintas origens do globo. Lá perdeu-se, sem dúvida alguma, a vigorosa potência expressiva de um artista moderno que lutava alucinadamente com a matéria da arte para resistir à desintegração da vida e ao desencantamento com a história presente. Jamais seus liames com a história da arte moderna de seu país haviam sido pensados em relação com o lugar cultural de onde este trabalho emergira. A obra de Iberê em Genebra é o documento fiel da desterritorialização que sofreu, do violento desmanche da geografia cultural de origem e da distensão temporal na qual se funda[18].

No entanto, constata-se que este problema permanece até hoje, mesmo sob outras configurações. Em estudo de Stéphane Huchet, pelo incremento das exposições de arte contemporânea integrada aos grandes circuitos expositivos como as grandes bienais, esta inserção internacional da arte brasileira poderia mostrar-se como um sintoma de reconhecida mudança. Mas ele declara, neste mesmo texto que, mesmo assim, a visibilidade do Brasil é ainda frágil no exterior[19]. E aponta, assim como o fizemos em relação à arte dos anos 1960, os aspectos lacunares da nossa história da arte. Ressalta a fluidez de um corpus teórico historiográfico brasileiro, a carência de métodos apoiados em uma formação epistemológica sobre problemas meta-históricos e conceituais, a ausência de entrelaçamentos entre a pesquisa teórica e as pesquisas de campo. Entretanto, em nosso ponto de vista, não é possível, mesmo concordando com as observações apontadas por Huchet, pensar essas questões afastadas de uma forte construção local desta história e nas formas de sua difusão. A questão para nós, juntamente com Ronaldo Brito,[20] é incorporar a dimensão da cultura e a dimensão do histórico no próprio fato histórico. A obra de Iberê em Genebra reclama esse tipo de avaliação.

Entendemos assim, como essencial, refletir por um lado sobre um tempo "revisionário", como menciona Bhabha para as obras da nossa história da arte, no qual transitam diferentes tempos históricos que "pulam para trás e para a frente"[21]. Para este autor, na nova versão internacional, a (in) visibilidade social é sua medida temporal. E nesse aspecto, a magnífica obra de Iberê na sede da OMS viu-se até hoje totalmente afastada de análises deste tipo pela história da arte brasileira. As inter-relações do painel da OMS com a arte moderna e contemporânea no país, o modo como nele o artista trouxe seus vínculos com um pensamento

artístico moderno sangrado nos limites da contemporaneidade e vice-versa, se comparados a essa dinâmica encontrada a nível internacional, podem gerar discussões importantes, com possíveis ampliações de interesse também internacional. Por trazerem as peculiaridades culturais específicas destes processos, os diferentes tempos históricos que se entremeiam nos trabalhos, formam-se dados para a constituição de uma história da arte fortemente relacional, ao rejeitar as sínteses uníssonas e conclusivas sobre as obras brasileiras através de superficiais analogias com obras de circulação universal. São recursos conceituais e metodológicos da história da arte que contribuiriam quem sabe para sua inserção internacional, pois "*para o trabalho acadêmico dos países do centro colocam-se também as tarefas de reconhecimento e apropriação*", conforme declara Roberto Schwartz.[22]

Huchet estabelece, em vários pontos da sua reflexão, a visibilidade da arte brasileira relacionada à sua incorporação nos movimentos do circuito artístico, em especial às exposições e bienais. Acrescentamos, porém que mostras são efêmeras, riscam de cair na amnésia. Mesmo presente no grande hall de entrada da OMS, Iberê não foi lembrado. Nesse sentido, escrever a história vem a ser, neste trabalho, uma das mais fundamentais formas de comprometimento cultural e dos únicos caminhos, em nosso entender, de oportunizar a inserção da arte e sua história em um trânsito internacional. Como declara Brito, "*o problema do escrever a História já é um problema histórico*."[23] As exposições e todo o movimento público da arte requerem sua escrita, sua forma vivida relatada, antes de tudo, a história da arte é método, uma tática de pensamento, um projeto de compreensão[24] que exigem uma materialização escrita. Mais que fórmulas científicas de metodologia histórica, rigorosos conceitos e densos corpus teóricos, a história da arte é a formalização da memória, aquele espaço indelével que marca como sintoma do apagamento das referências a vasta paisagem de um eterno presente cultural.

Assim, se o majestoso óleo de Iberê Camargo tivesse sido mapeado e aprofundado no campo da arte brasileira em relação à sua inserção na cultura de origem, descoberta por tempos revisionários e adequadamente compreendida nos aspectos simbólicos da sua exposição européia, esta obra seria hoje, não temos dúvida alguma, um marco para a experiência histórica, por isso sempre contemporânea, como salienta Brito, e passível de se deixar desvelar ao mundo, em sua grandiosidade e infinita potência estética, estas até hoje enclausuradas e isoladas do poder da memória.

Um especial agradecimento a Mariana Dominguez Fonseca, por sua valiosa e competente pesquisa documental em Genebra, Suíça.
Também meu reconhecimento pelo imprescindível auxílio da minha dedicada equipe de Catalogação e Pesquisa, na Fundação Iberê Camargo: Lisiane Antunes Cardoso, Elisa Malcon, Giovana Ellwanger e Ângela Cagliari (bolsista PIBI/ UFRGS).

---

[1]Este pensamento do escritor alemão Sebald constitui parte de uma epígrafe constante em Andreas Huyssen. *Present*

Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.

[2] Na linha de pesquisa "*Dimensões artísticas e documentais da obra de arte*" por mim coordenada, busca-se pensar as relações entre os aspectos documentais e os trabalhos de arte em diversos enfoques. Dois são os projetos de minha autoria que a compõem, além de diversos outros que integram esta mesma linha de pesquisa. Um deles privilegia discutir o lugar dos documentos e arquivos nos trabalhos dos artistas, o outro, os da sua contribuição para a construção da história da arte. No colóquio de ano anterior, privilegiamos o primeiro dos dois projetos, centrando-se o estudo no âmbito das referências documentais de duas artistas e comparando-as no que diz respeito ao seu modo de utilização das mesmas para se pensar a arte. Neste momento, apresentam-se os resultados do segundo projeto de pesquisa, ao se buscar reexaminar nossa história da arte a partir do que os dados documentais apresentam. Existe, portanto, entre esses dois projetos, um balanço que oscila entre ênfases mais centradas nas práticas criativas dos artistas ou nas relativas à construção da história da arte.

[3] Wilson Coutinho*, Jornal do Brasil*, 27 /4 / 1983.

[4] Ronaldo Brito. "Iberê sintetiza a história da figura". *Folha de São Paulo*, 6 de março de 1994, p. 6.

[5] Correspondência de M. Stencek, em nota para o dossiê sobre "Doação do Brasil", datada de 29 de 5 de 1964.

[6] Constam em documentos os certificados da integridade dos materiais solicitados pelo artista, tais como o datado de 16 de 2 de 1966.

[7] Dados encontrados em carta de D. Maria à sua irmã Eunice, datada de 28 de maio de 1966.

[8] Salud Mundial. *Organización Mundial de la Salud.* Edição dupla de junho e julho de 1966.

[9] Idem

[10] Mariana Dominguez Fonseca desenvolveu, a meu pedido, pesquisas nos arquivos da Bibliothèque de Genève para o desenvolvimento deste estudo.

[11] Correspondência de Dr. M. Candau ao Ministro das Relações Exteriores dos Estados-Unidos do Brasil, datada de 23 de junho de 1966.

[12] Em carta de Raul Camargo, primo e amigo do artista, dirigida a Iberê e datada de 21 de junho de 1966, pode-se reconhecer sua inconformidade com as notícias divulgadas na imprensa brasileira. É relatado nesta correspondência que o correspondente do *Correio da Manhã* (RJ) criticou o Dr. Candau por não ter dado o devido relevo à inauguração do painel: não convidou a imprensa, "*deixando de dar o destaque que esta obra merecia, tendo feito essa inauguração como uma festinha de família entre o pessoal da embaixada*".

[13] Homi Bhabha*. O lugar da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

[14] Cf. lembra o crítico chinês Hou Hanru sobre este tipo de situação, in: *Global Visions*, op. cit.

[15] Esta participação de Iberê no exterior do país foi abordada de forma laudatória em muitos artigos da imprensa brasileira da época. Os artigos expõem a grande conquista do artista, por estar com sua obra no meio internacional.

[16] Walter Zanini (coord). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983.

[17] Em vários estudos esta fluidez é mencionada, como por exemplo por Aracy Amaral. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006, v. 2, p. 295.

[18] Expressões empregadas por Moacir dos Anjos e que atendem perfeitamente à idéia que aqui imprimimos no texto. In: *Local / Global: arte em trânsito.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

[19] Cf. Stéphane Huchet. " Présence de l'art brésilien: histoire et visibilité internationale". Histoire et historiographie. L'art du 20/21 siècles. *Cahiers du Centre Pierre Francastel*. Université de Paris X -Nanterre ", no. 5-6, automne 2007, pp. 229- 246.

[20] Cf. Ronaldo Brito."Fato estético e imaginação histórica". *Cultura. Substantivo Plural*. São Paulo: Editora 34, 1996.

[21] Cf. Homi Bhabha. Op. cit, p. 300.

[22] Roberto Schwartz. "Leituras em competição*". Novos Estudos Cebrap*, n. 75, jul 2006,p. 66.

[23] Ronaldo Brito. "Fato estético...", op. cit., p. 197.

[24] Idem, p. 197.

Pintura e atuação pública em Volpi, Dacosta e Pancetti

Vera Beatriz Siqueira

Professora Doutora
UERJ/CBHA

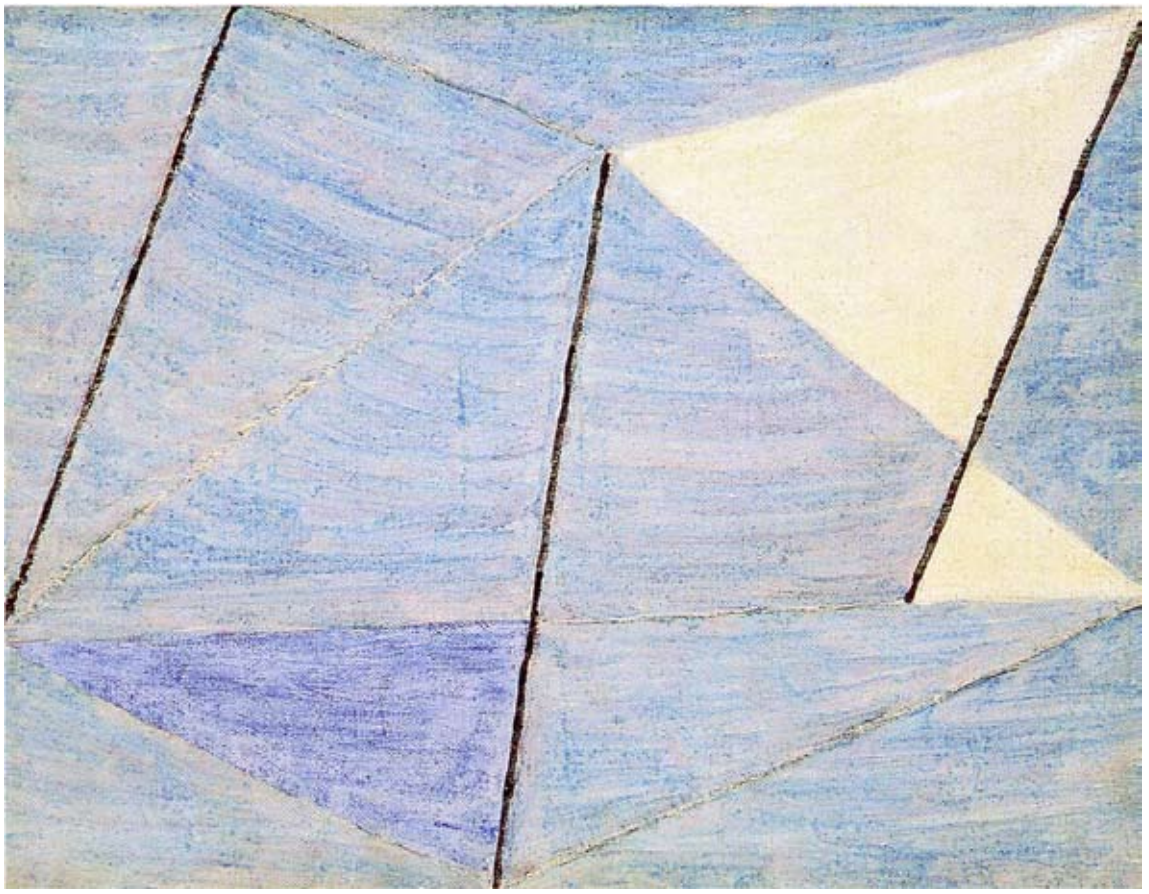
Esta comunicação parte da seguinte questão básica: revisão crítica contemporânea das obras de Volpi, Pancetti e Dacosta, no sentido de perceber como o ambiente cultural interferiu na formulação de suas poéticas e de que maneira esses artistas de uma segunda geração modernista ainda permanecem (ou não) abertos ao questionamento artístico contemporâneo e/ou à dinâmica do mercado de arte. Esse problema implica na constatação de que esses artistas foram responsáveis pela afirmação e difusão de um vocabulário pictórico moderno no país. Sua atuação pública, portanto, possui um sentido intrinsecamente crítico, na medida em que cada um desses artistas buscava, por sua própria obra, estabelecer as bases de uma tradição e de uma determinada cultura artística no Brasil. Assim, antes de criadores de formas vanguardistas, tais pintores se dedicam a criar um vocabulário plástico e um repertório iconográfico moderno, com características locais. A idéia desta pesquisa é compreender esse coeficiente crítico e cultural como parte integrante do valor histórico e estético de cada um desses artistas.

Arte moderna brasileira; Arte e culturalização; Volpi; Milton Dacosta; José Pancetti.

This communication is a critical revision of the works of Volpi, Pancetti and Dacosta, in the sense of perceive how the cultural environment interfered in the formulation of their poetics and if those artists of a second modernist generation still remain (or not) open to the contemporary artistic questioning and/or to the dynamic of the art market. That question implies the verification of how those artists were responsible by the assertion and diffusion of a modern pictorial vocabulary in Brazil. Their public action, therefore, has a intrinsically critic sense, as each one of them sought, by its own work, establish the bases of a tradition and of a artistic culture in Brazil. Better than creators of vanguards forms, such painters are dedicated to create a modern pictorial vocabulary and iconographic repertoire with local characteristics. The idea of the present research is understand this critic and cultural coefficient as a constitutive part of the esthetic and historical value of each one of the artists.

Brazilian modern art; Volpi, Dacosta; Pancetti; Art and culture

Nesta comunicação irei apresentar resultados parciais de uma pesquisa que desenvolvo, desde 2002, no Instituto de Artes da UERJ, com o título abrangente de "Estilo e instituição: arte e cultura contemporânea no Brasil". Nesta, tenho procurado analisar as estratégias de culturalização da arte moderna e contemporânea no país e suas conseqüências institucionais e poéticas. Nos últimos anos, optei por tratar da seguinte questão básica: revisão crítica contemporânea de alguns dos valores plásticos modernos brasileiros, com especial destaque para as obras de Volpi, Pancetti e Dacosta. Interessava-me perceber como o ambiente cultural interferiu na formulação de suas poéticas e de que maneira esses artistas ainda permanecem (ou não) abertos ao questionamento cultural contemporâneo.



Volpi, Sem título, final dec 40, têmpera-tela.

Esse problema investigativo parte, na realidade, da constatação de que esses artistas, entre outros, foram responsáveis pela afirmação e difusão de um vocabulário pictórico moderno no país. Sua atuação pública, portanto, possui um sentido intrinsecamente crítico, na medida em que cada um deles buscava, por sua própria obra, estabelecer as bases de uma tradição e de uma determinada cultura artística no Brasil. Proponho-me, assim, nesta comunicação a pensar o coeficiente crítico e cultural que está na base do valor histórico de artistas como Volpi, Pancetti e Dacosta, cujas obras parecem compartilhar de uma curiosa estratégia: sem jamais conseguirmos estabelecer um sentido único para suas figuras (e aí estou falando de figura num sentido lato, incluindo as abstratas), somos a um só tempo atraídos pelo jogo de significação proposto por eles e, no mesmo processo, imediatamente lançados para o espaço externo da cultura.

Começo, então, a ver como isto se dá em **Volpi**. Certamente a comunicação lírica entre o pintor e os espectadores conferiu realidade cultural a seu discurso pictórico. Construído por sua própria pintura, esse lirismo, essa aparente facilidade das obras seria um elemento privilegiado da fruição de seus trabalhos. Mas quanto mais olhamos para Volpi, mais

essa ingenuidade vai se convertendo em realidade de segunda ordem, em edificação deliberada de um pintor consciente. Pois a sua origem popular de filho de imigrantes, de pintor-decorador da colônia italiana paulista, tantas vezes usada para fundamentar a poesia ingênua de seus trabalhos, é tão somente mais uma fonte de problemas plásticos para esse pintor cioso de seu ofício e de sua artesania. Nem em sua atuação dentro do campo mais específico do **artesanato** – como pintor de murais decorativos ou painéis de azulejos – a sua origem popular pode ser entendida como um dado bruto e unívoco.

Afinal, ainda que à margem da intelectualidade modernista, os artesãos e operários especializados da colônia italiana mantinham-se razoavelmente atualizados, sobretudo pela ação das escolas profissionalizantes, como o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Profissional Masculina do Brás, na qual estuda Volpi. Essas instituições, com perfil assistencialista e destinadas à capacitação técnica e à modernização profissional, voltavam-se para a formação de artesãos e trabalhadores para a indústria e o comércio, oferecendo, especialmente, cursos de desenho, mas também de pintura, caligrafia, gravura, escultura, estatuária, música, modelação e fotografia. Além disso, alguns artistas italianos que migram para o Brasil trazem na bagagem os estilos das escolas regionais, como a toscana, a florentina ou a napolitana. A obra de Alfredo Volpi se configura nesse meio cultural complexo, formado por artesãos e artistas de formação técnica, estilos italianos transplantados, pintores autodidatas brasileiros – como **Emídio de Souza**, pintor que Volpi conhece e admira. Sua origem é esse acúmulo de matéria cultural deslocada, marcando a sua trajetória artística com o signo positivo da indeterminação.

Se hoje insistimos em prender sua **obra** dentro de uma classificação qualquer, se desejamos separar seus trabalhos artesanais dos artísticos, suas pinturas abstratas das paisagens ou figurações de santos, é por força de uma necessidade completamente exterior. Pois, seja em suas narrativas mais soltas e coloquiais, seja nas construções geométricas, o que parece ser a tônica é justamente esse princípio de indeterminação, pelo qual não podemos circunscrever os fenômenos ou as formas. Claro que suas bandeirinhas ou fachadas permanecem nos limites da configuração objetiva e literal: jamais deixam de ser bandeirinhas ou fachadas. Mas a sua estruturação plástica tende a dissolvê-las em formas ou em **padrões** que se afirmam como uma espécie de jogo combinatório infinito, sempre disposto a recuperar a ambivalência entre a superfície do quadro e a ilusão figurativa.

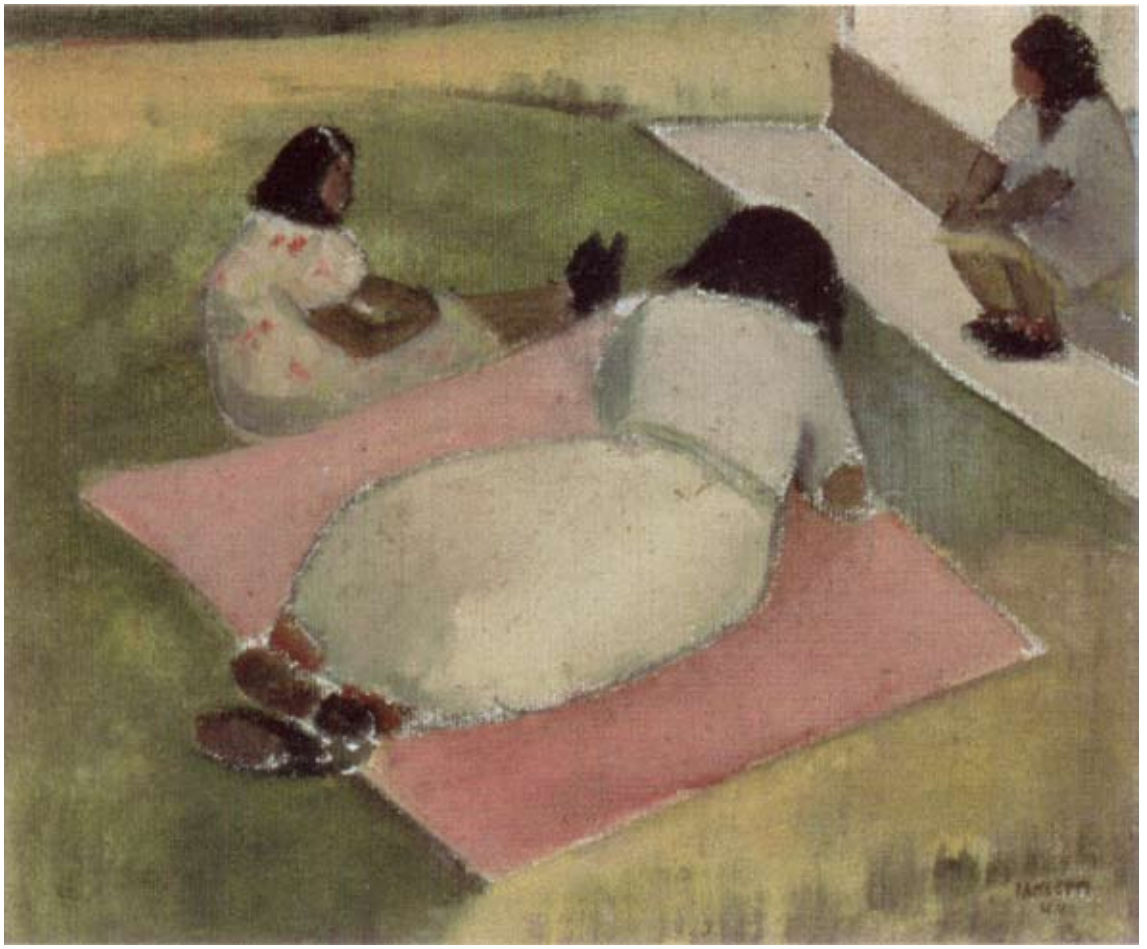
Assim, cambiantes de sentido, entre a pureza formal e a realidade sensível, funcionam como significativas mediadoras culturais. Atraem nosso olhar para dentro da obra. Mas não o fazem por meio de uma pintura luxuosa ou majestosa, nem pelo seu oposto, uma imagem tosca e direta da realidade. Ingenuidade e refinamento pictórico se associam para criar uma obra que requer, a um só tempo, aproximação afetiva, imaginação e percepção visual. É o que vemos, por exemplo, em suas **paisagens** dos anos 40/50. Do prazer mais imediato do arranjo cromático, das formas que se encaixam, da fatura orgulhosa da pintura à têmpera, da identificação lúdica e imaginativa de elementos da obra

(telhados, janelas, trechos de ruas, fachadas), recuamos para a dimensão propriamente perceptiva. Pois aquela mesma literalidade que nos atrai, que nos faz entrar na obra, nos conduz à percepção do trabalho como algo objetivo. As obras cerram-se em sua silenciosa autonomia. Deixam de ser objetos particulares para formar uma totalidade, apenas perceptível quando deixamos o espaço interno e voltamos para o nosso lugar diante da tela: espectador, público.

A formulação de uma **iconografia própria**, extremamente restrita, serve como chave de compreensão da modernidade pátria. Volpi lida com signos visuais concisos e breves que, entretanto, vibram na memória afetiva e na imaginação cultural de todos nós. Esses motivos são desenvolvidos numa síntese complexa. Por um lado, precisa destituir suas figuras do anedotismo da cultura, para transformá-las em fatos plásticos. Por outro, precisa sustentar residualmente a fonte de sua figuração, sem a qual a tensão entre superfície da tela e ilusão de profundidade e movimento cessaria. A solução é retirar a imagem de seu contexto cultural original sem, entretanto, eliminar os laços afetivos com ela. Tratá-la não apenas como um acontecimento cultural, e sim como marco de uma longa experiência pessoal.

É o que vemos, por exemplo, na **obra** sem título de fins dos anos 40. A silhueta concisa de um barco e o azul de mar e céu são, ao mesmo tempo, os elementos que sustentam laços com uma realidade exterior e a sua conversão em estrutura formal. As mesmas linhas que insinuam mastros e velas se rebatem em triângulos preenchidos com pinceladas azuis ou brancas em direções variadas, criando outros espaços que assumem seu lugar nesse encaixe geral de formas triangulares. Cada trecho da obra repete a lógica do rebatimento, formando nexos menores, o que faz da figura inicial (o barco) um fenômeno plástico, cuja autonomia, paradoxalmente, se forma pela relação afetiva e mnemônica com o esquema mais geral e originário (quase pueril) da forma-barco.

Não seria difícil aproximar a redução plástica e iconográfica de Volpi à de **Pancetti**. A rigor, os dois compartilham a obsessão por certos assuntos ou formas. Em ambos, a extrema redução formal e temática serve para superar o fascínio artístico-literário com imagens ora astutas ora francamente ingênuas de nossa brasilidade e instaurar uma atenção concentrada no pensamento visual. Para os dois artistas, pintar sempre as mesmas paisagens e objetos, não equivale a enfraquecer a expressão. Ao contrário, dá a segurança necessária para convertê-los em motivo (e não mais simples tema), a partir de sua experiência íntima. Assim resultam essas obras em que o motivo é sempre o mesmo e, ao mesmo tempo, sempre um extravio, um desvio de curso que o transforma numa peculiar resistência ao mesmo. Na realidade, até a ênfase desses dois pintores em assumir uma personalidade artística desafetada, dedicada ao ofício da pintura, avessa ao sucesso público, de gostos simples e populares (como as novelas a que Volpi assistia ou as poesias sentimentais que Pancetti lia e escrevia), pode ser percebida como uma estratégia cultural. Trata-se de uma forma de recusa de toda aquela retórica modernista da vanguarda, que acaba por colocar o artista em posição especial.



Pancetti, Mulher e crianças deitadas no chão, 1944 óleo-tela.

Em uma de suas **marinhas** mais esquemáticas, *Itapuã*, de 1957, Pancetti faz questão de escrever no verso: "Série pós-operatória. Com a graça do senhor do Bonfim regressei à Bahia de onde saí em 1/6/957 com destino ao Rio para ser operado regressando em 23/9/957". E ainda desenhou duas cruzes, numa alusão ao hospital, mas também, poderíamos dizer, ao sentido religioso que transforma a pintura numa espécie de ex-voto. A tela retoma sua origem mnemônica, o motivo ganha sentido existencial. Seria a disparidade entre a pintura e a pretensa legenda uma maneira deliberada de escapar dos debates mais intelectualizados sobre a arte e retomar uma função mais direta da pintura? Em realidade, a perplexidade ou disparidade são recursos centrais da poética de Pancetti, através dos quais sua obra assume papel crítico e cultural.

Vejamos, por exemplo, a **tela** *Mulher e crianças deitadas no chão,* de 1944. Por um lado, aborda um tema singelo – mulher e crianças num canto de pátio. O tratamento sem rebuscados, a superfície pictórica seca, a ausência de brilho e a redução dos elementos

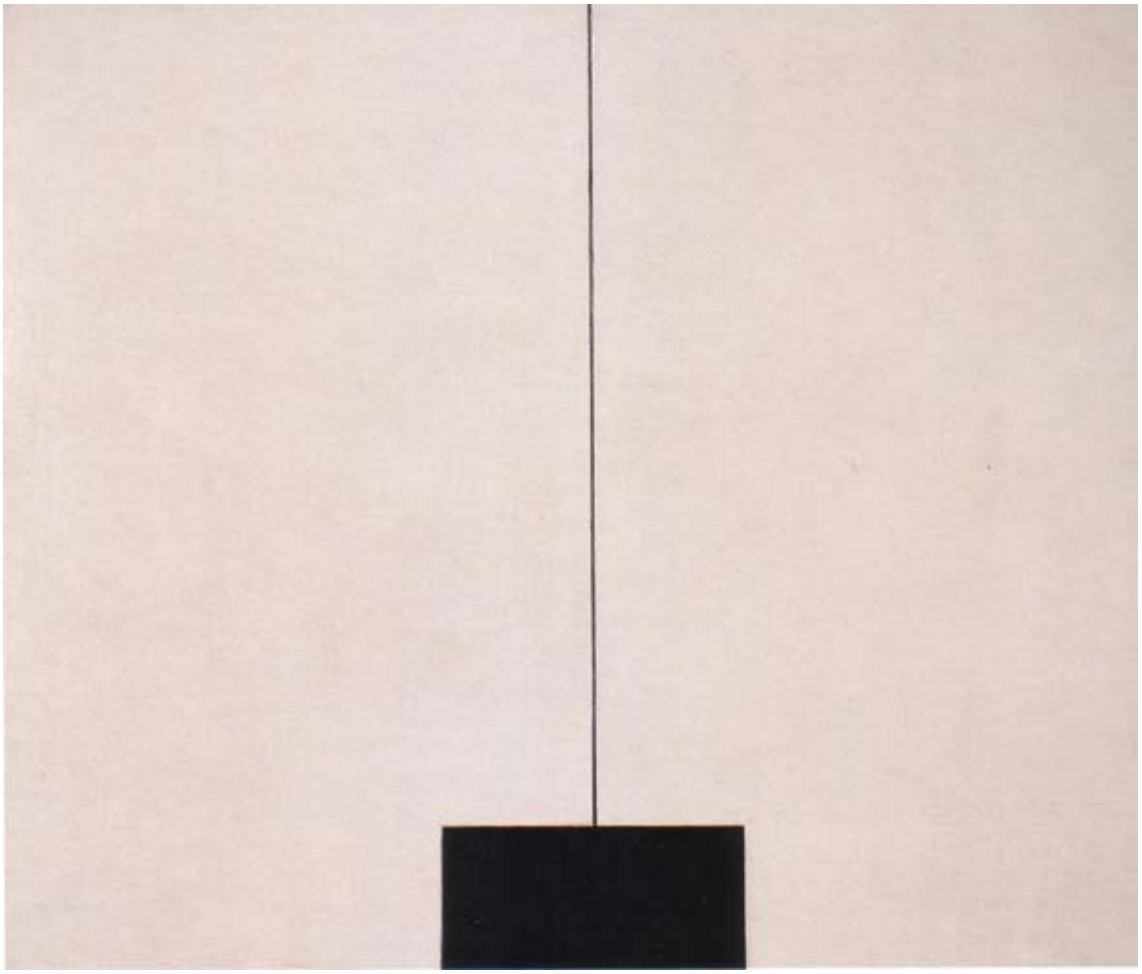
e cores do quadro ajudam a dar forma a essa singeleza. Por outro lado, essa mesma simplicidade, a maneira atual e sem qualquer resquício literário com que o autor enfrenta o assunto transforma-o em abstração – não há qualquer ação no quadro; sequer somos tentados a imaginar instantes de interação entre as personagens que permanecem imóveis e silenciosas; tampouco podemos agregar à obra algum sentimento que as reúna. Quando muito identificamos uma sensação de isolamento corriqueiro. Pancetti resolve a cena com poucos planos; usa tons surdos e imóveis que se espalham por largas superfícies e auxiliam a criar a sensação de despojamento e aspereza na relação das pessoas entre si e com o ambiente.

Os tons surgem espraiados, ora mais diluídos, ora mais concentrados, de maneira a fazer com que tudo apareça ao mesmo tempo, na superfície da tela, na qual identificam-se densidade e profundidade. A ausência de fortes contrastes, bem como os brancos que se insinuam nos contornos, ajudam a criar uma espécie de superfície arejada, que impede que o imobilismo da cena se converta em fixidez e que a densidade torne-se uma arquetípica solidez plástico-volumétrica. O seu espaço não é o resultado de uma ação lógica universal. Não é definido a partir do conceito. É processo longo e intensamente vivido de depuração e saturação existencial. Para Pancetti, a pintura precisa ser experiência vivida, circunspeção moral. Donde aquele curioso epigrama, que faz de sua marinha um ex-voto.

Os elementos discretos e repetitivos de sua **lírica**, na realidade, não estabelecem entre si mais do que uma relação de afinidade, sucedendo-se ou substituindo uns aos outros. No caso da tela *Mulheres e crianças sentadas no chão*, a figura central da mulher cumpre um pouco o papel da curva da praia de suas marinhas, criando sua famosa ordenação em “Z”. Além disso, o losango formado pelo pano em que se apóia e as diagonais dos degraus forçam essa perspectivação oblíqua, substituindo as formas igualmente losangulares e diagonais incisivas de suas marinhas. Nesse **jogo** em que tudo pode ser substituído por tudo, as formas e figuras perdem sua estabilidade virtual para se tornarem acontecimentos que, no limite, buscam recuperar a sua instabilidade originária, sua liberdade de produzir ou experimentar outra coisa, outra **função**. Há, porém, um limite ético para essa liberdade: ao se repetirem com variações, ao insistirem numa duração que lhes ultrapassa, esses acontecimentos poéticos convertem-se em objetos sensíveis, resistindo ao próprio processo que engendram. Tendem a produzir uma conexão mais rica entre si, exigindo de nós, espectadores, que entremos no mundo da atenção, essa dimensão sensível do tempo presente, segundo palavras de Santo Agostinho.

Como as **tradições populares** para Volpi, a natureza ou a figura humana para Pancetti parecem fornecer material essencial, na medida em que aportam essa esfera atemporal, de formas estáveis e originárias. Repetindo-as, contudo, os artistas questionam a estabilidade original, introduzindo um princípio de indeterminação e resistência. Assim, conseguem tratar o problema da arte como parte da cultura moderna brasileira, atraindo a

Milton Dacosta, Encontro II, 1961, óleo-tela.



nós, espectadores, com seu encanto lírico, onírico, lúdico; obrigando-nos a permanecer no silêncio, na autonomia e na curiosa espécie de desordem perfeita de seus quadros; devolvendo-nos ao espaço exterior da obra, ao mundo da cultura.

Milton **Dacosta**, a seu modo, adota procedimento similar. Recusa, também, o papel de vanguardista, inovador ou revolucionário, e aposta numa personalidade calculadamente despojada. Sabe que seu nascimento como artista nada tem a ver com o traço genial, a facilidade técnica ou a herança familiar. Em suas entrevistas enfatiza sempre a necessidade do trabalho árduo, que o afasta de problemas mais gerais ou de discussões mais intelectualizadas, como o debate cultural em torno do problema da abstração, que toma corpo no Brasil do final dos anos 50. Numa dessas declarações, afirma não ter chegado ao rigor da abstração construtiva por influência de Mondrian, Malevich ou Kandinsky, e sim por um fato fortuito: “Eu havia pintado um cabeçudo com chapéu retangular. En-

contrando-se no ateliê, o meu filho Alexandre, então ainda garoto, deu uma pincelada na tela, cortando o chapéu retangular com uma linha reta imprevisível ou inesperada. O efeito em mim foi surpreendente. Olhando o cabeçudo, veio-me de pronto à mente que havia sido criado um novo espaço, decorrente do impulso gestual. (...) Logo me veio a necessidade de fazer especulações, tendentes à criação de um novo espaço. Terminei me empenhando na formulação de uma pintura geométrica, pura e essencialmente construtiva".

A declaração destaca o sentido casual e existencial que concede a sua filiação à abstração geométrica. As **naturezas-mortas** que realizou a partir do início dos anos 50 já haviam mostrado que sua chegada à abstração não se dera pelo confronto com a figuração. Nelas, é a repetição das cores e formas, com variações, que garante tanto o funcionamento da estrutura planimétrica, quanto a construção das figuras. A unidade da forma é questionada não por sua fragmentação, como nas famosas naturezas-mortas cubistas, e sim pelas faixas que se interrompem e voltam, em outra cor ou largura.

Nas **composições e construções abstratas** posteriores, mantém-se esse jogo de imaginação e percepção, buscando significações para as formas de cores diversas que se repetem e se organizam ortogonalmente no centro do quadro. Não se trata de liberar a nossa fantasia. Como em Volpi, é preciso imantá-la, fazê-la funcionar no interior do espaço pictórico. Podemos imaginar casas, castelos, cidades, objetos sobre uma mesa pouca coisa além disso. Tampouco sobra espaço para sentimentalidades; apenas para o afeto. Suas formas igualmente não servem de suporte para narrativas. A geometria, a simetria, a ortogonalidade, a horizontalidade e a frontalidade criam claros limites para a imaginação e trazem-na de volta para a poesia estrita das relações formais. Mostram, assim, a dupla natureza de seu princípio construtivo: apenas a destruição do código geométrico nas coisas representadas pode ser efetivamente construtivo, pois só então deixaria de ser um espaço conceitual (ou teórico) para se tornar realidade.

Há, entretanto, na citada declaração do artista outro problema com o qual lidar, uma vez que propõe uma subdivisão em sua obra comumente reunida sob o rótulo do construtivismo ou do abstracionismo geométrico. Tendo seu filho nascido em 1959, Dacosta só pode estar se referindo a telas terminadas nos primeiros anos da década seguinte. Assim, admite uma diferença no ponto de partida especulativo que separaria as suas construções de finais dos anos 50 das **telas** que chamou de *Encontro* de 1961. Nestas não há resquícios figurativos. Não é, contudo, na qualidade de não figuração que o artista sustenta a dessemelhança, e sim no pensamento espacial que fundamenta os dois conjuntos de obras.

Ao eliminar a tradicional linha horizontal que nos trazia imediatamente a experiência do plano do chão ou da mesa, retira-se a possibilidade de ativarmos a imaginação figurativa. Na realidade, Dacosta faz com que a linha horizontal se identifique com o meio

ou com o limite inferior da tela, concedendo-lhe concretude, na qualidade de objeto-quadro. Mas a própria idéia por definição ambígua de "encontro", faz com que a linha assuma duplo sentido espacial: pela delimitação cria formas ou campos que dialogam (encontro como ato de reunião); mas o diálogo implica em confronto, tensão (encontro como contradição, "de encontro a"). Em ***Encontro II*****,** uma linha vertical divide a tela ao meio; mas ficamos na dúvida sobre o que é parte e o que é todo. Sequer sabemos se a linha, preta como o retângulo menor também o divide. Entra em cena novo princípio de indeterminação. A intensidade compositiva é substituída pela austeridade e por outra espécie de interrogação plástica: a figura geométrica é, a um só tempo, uma marca no espaço e símbolo da totalidade do espaço. Dacosta transfere para os jogos entre todo e parte, a qualidade poética que obtinha anteriormente com a alusão figurativa.

E a **cor** saturada, carregada – "castigada", como bem definiu Mário Pedrosa - apenas confirma que não há nada mais profundo do que a superfície, povoada de gestos, tal como o do pequeno Alexandre ao dividir um retângulo. Gestos que, ao serem feitos, funcionam como provocações espaciais, justamente por assumirem sua natureza lúdica. Tornamo-nos presas deste jogo semântico: transferimos significados do retângulo menor para o maior, da concentração energética de um para a extensão do outro, da linha divisória interna para as extremidades do quadro, da redução formal à expansividade do espaço, da frontalidade e uniformidade da cor para sua profundidade expressiva.

O que teria levado esses três artistas, com obras marcantes e pessoais, guardadas as devidas diferenças, a partilharem dessas estratégias de repetição e indeterminação? Tendo a pensar que a adoção de um vocabulário conciso e a exigência de uma ativação do jogo perceptivo responde à compreensão lúcida de que cabe à arte, em seu próprio fazer, criar as condições para sua existência cultural. O público deve ser formado não apenas por estratégias institucionais ou culturais, mas, isto sim, na exigência de compreensão interna do próprio discurso pictórico moderno. De maneira geral – e como toda generalização, vai sempre carregar uma boa dose de injustiça – os historiadores da arte brasileiros têm preferido fixar uma imagem virtual – ora culta, ora francamente ingênua – de nossa modernidade artística, incapaz de atualizar o sentido de obras tão relevantes como as de Volpi, Dacosta ou Pancetti. A ambigüidade ou indeterminação de seus trabalhos são desafios pictóricos a serem enfrentados. Foram na época de sua produção, mas também continuam sendo na contemporaneidade, ao requererem da História da Arte uma atuação crítica que desafie o encanto meio piegas pelo lirismo de suas obras e que se desenvolva institucionalmente, no sentido de garantir para estas uma efetiva presença pública.

Banzo e Preguiça: notas sobre a melancolia tropical

Leila Danziger

Doutorado em História Social da Cultura (Puc-Rio, 2003)
Instituto de Artes da UERJ

A partir da leitura de obras de Debret, Tarsila do Amaral e Lasar Segall, o artigo propõe a compreensão do banzo e da preguiça como expressões de nossa melancolia tropical.

Arte brasileira; melancolia; tempo.

À partir de la lecture des oeuvres de Debret, Tarsila do Amaral et Lasar Segall, l´article pose la compréhension du banzo et de la paresse commme expressions de notre mélancolie tropicale.

l´art brésilienne; mélancolie; temps.

Entre os inúmeros estudos preparatórios para suas aquarelas realizadas no Brasil, Debret desenhou vários escravos sentados ao chão, inativos, afastados de qualquer atarefamento. São homens curvados, semi-nus, dobrados sobre si mesmos em posturas que poderiam inscrever-se na iconografia da melancolia. Mas essa aproximação é imprecisa, pois, se acompanharmos à vasta produção artística relativa a este tema, observamos que a afecção melancólica é inseparável de um entorno de signos culturais.

Há algo brutal nesses estudos de Debret que é atenuado em suas aquarelas e gravuras. A operação é bastante clara se compararmos os desenhos em questão à aquarela *Negra tatuada vendendo caju* (1827), obra em que a postura da personagem central inscreve-se claramente nas representações da melancolia, cuja imagem mais célebre é a gravura *Melencolia I* (1514), de Dürer. Em sua aquarela, Debret situa a escrava à direita da imagem, em um espaço externo e urbano, próxima a elementos sólidos e estáveis, como os degraus de uma escada, à frente de uma construção semelhante a uma casa. E o que lhe confere particular estabilidade é o marco vertical de pedra, que a supera em altura, da mesma forma que a torre é mais alta que a figura alada na gravura alemã. A negra foi representada na postura tradicional da melancolia: o braço esquerdo sustenta o peso da cabeça e a mão direita descansa ociosa sobre a saia. Observe-se que a penca de balangandãs que a mulher leva à cintura corresponde à bolsa e ao molho de chaves levado pela figura alada da gravura de Dürer. Ao contrário dos desenhos dos escravos despojados de tudo e sentados ao chão, a negra tatuada, embora alheia ao mundo, mantém a altivez e guarda elementos de sua cultura de origem – além dos amuletos que leva à cintura, há ainda a pintura em seu rosto, que indica sua procedência angolana[1].

Ao tomar como modelo a gravura de Dürer - uma afirmação do Humanismo ocidental -, Debret indica uma possível saída do estado de barbárie que atribui aos escravos. Importa ressaltar que há uma diferença entre o modo como o artista descreve os negros nos comentários que acompanham as pranchas de *Viagem História*

e Pitoresca ao Brasil, e o tratamento formal que lhes confere nas imagens. Enquanto os comentários inscrevem-se na ótica racista tão própria ao século XIX, nas aquarelas há considerável humanidade e empatia com os escravos. Com a aquarela *Negra tatuada,* Debret parece querer prescrever valores humanistas para a nova nação; a obra é um quase-manifesto sutil, carregado de ideais civilizatórios. [2]

Mas o que fazer com aquela desesperança sem nome, inscrita nos corpos dos escravos dos desenhos preparatórios? Soltos no espaço da folha de papel, com poucas indicações espaciais do lugar que ocupam no mundo, afastados de toda comunidade, eles encarnam o "homo sacer", aquele cuja vida pode ser exterminada sem que se constitua uma violação, como tão bem identificou Agambem, atualizando "uma obscura figura do direito romano arcaico, no qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade) (...)".[3]

No conjunto de estudos dedicados aos escravos de rua, destaca-se *Negro com máscara*, desenho de um escravo de torso nu e calça em farrapos que carrega sobre a cabeça um imenso jarro. O terrível detalhe da obra é a máscara em forma de focinho, dotada de orifícios que permitem a visão e a passagem do ar, mas conferem aspecto bestial ao negro, por recobrir todo o seu rosto. Na margem inferior do desenho, uma anotação revela as razões do castigo: "Máscara de ferro usada nos escravos que tem a paixão de comer terra".

Neste desenho, Debret também não esboça o espaço urbano, tampouco insere o escravo em alguma forma de comunidade, como acontece nas aquarelas e pranchas de seu livro (mesmo que esse *estar-entre-os-homens* signifique quase sempre para o negro situações rebaixadas, servis ou francamente cruéis). O escravo mascarado é representado a prumo e em trânsito. Sua verticalidade é fruto da obrigação de equilibrar o fardo que leva sobre a cabeça. Talvez pela própria natureza da máscara, que o singulariza ao extremo, ele tenha sido isolado pelo artista, e apenas o detalhe da representação de sua própria sombra o acompanhe.

Uma interessante aproximação literária entre a melancolia, ou melhor, entre uma de suas traduções culturais - o banzo[4] – e o ato de comer terra, é mencionada pelo poeta Leminski, em seu ensaio sobre Cruz e Souza. "Quando um negro 'banzava', ele parava de trabalhar, nenhuma tortura, chicote, ferro em brasa o fazia se mover. Ele ficava ali, sentado, 'banzando', 'banzando'. Vinha o desejo de comer terra. E, comendo terra, voltar para a África através da morte"[5].

Banzo é também o título de um livro de contos de Coelho Neto, publicado em 1912. A narrativa principal, que dá título ao volume, descreve um mundo em decomposição, visto pelos olhos de Sabino, negro errante numa sociedade em que a escravidão foi extinta, mas onde não foi previsto lugar algum para os libertos. Expulso da fazenda em que viveu



Jean-Baptiste Debret, aquarela, 10,6 x 3,1 cm, c. 1817-1829.

desde que chegou da África, seu futuro é a caridade, a errância, a nostalgia do tempo em que seu lugar era o campo, agora tomado pelo colono branco. “Sabino sentia a morte da natureza: tudo estava acabando”.[6] A extinção da escravidão não parece resultar em nenhum benefício aos olhos do escravo abandonado em um mundo que rui. O banzo descrito por Coelho Neto é, portanto, o exílio dentro do exílio - primeiro a expatriação da África (mencionada sem nenhuma especificidade à nação a que pertencera Sabino), e, em seguida, da fazenda em que vivera.

Quanto a Debret, se há representações do banzo em sua obra, elas estão na parte excluída das imagens que publica na França. O conjunto de gestos e posturas, observados nos escravos de rua, é inapreensível pelo olhar neoclássico. Sentados ao chão, infensos à verticalidade, eles parecem confinados em seus corpos. Observe-se especialmente, no grupo de escravos muito magros, o homem da esquerda, que num espantoso contorcionismo, esconde a cabeça encaixando-a entre as pernas; perde assim seu rosto e parece aprisionar-se entre seus próprios membros. (fig.1)

Olhar hoje esses desenhos de Debret, depois de mais de um século pontuado por imagens de instituições de controle, como os diversos tipos de asilos e prisões, implica, claro, compreendê-las *a posteriori* entre essas representações. A violência inscrita na carne dos escravos antecipa, mesmo de longe, certos desenhos de Antonin Artaud, em suas tentativas de resistir à captura da alma, do corpo e da linguagem pela psiquiatria. Os desenhos dos escravos prostrados e inativos, que nos lega Debret, confrontam-nos à resistência de corpos insubmissos, que, por diversos motivos, parecem ter escapado (nem que ao menos por instantes e sabe-se lá a que preço) ao jugo servil do trabalho escravo.

Mas teríamos que esperar cerca cem anos para que algo de mais específico em relação ao banzo, ou à nossa melancolia tropical, adquirisse forma. Em *A Negra* (1923), de Tarsila, o corpo monumental é seccionado e incongruente, mas intenso, pulsante, dotado de um apelo sensual ambíguo. No rosto, há uma tensão insuperável entre a força ascendente dos olhos oblíquos e o volume descendente dos lábios. Sobretudo, creio que em sua monumentalidade há o esforço de conferir forma a experiências que se transmitiram em silêncio, vidas que deixaram poucos vestígios em documentos. Em *Leite Criôlo*, texto de 1929, Guilhermino César parece dirigir-se à *Negra* de Tarsila: "Nós todos mamamos naqueles peitos fartos de vida e estragados de sensibilidade. Em vez de alegria nos pegou foi a tristeza banzativa que não cuida de melhorar. Até hoje não tivemos a peneiração de quanta coisa feita nos amolece a vontade de responder à terra". [7]

De volta a Debret, uma de suas aquarelas, também não incluída em *Viagem Pitoresca*, nos confronta, de forma premonitória, aos meandros de nossa melancolia tropical. Em *Sábio trabalhando em seu gabinete* (1827), Debret representa um ambiente de trabalho caracterizado pelos signos do conhecimento: o globo terrestre e as estantes de livros destacam-se no ambiente austero, porém desordenado. [8] O espaço meio oblíquo que não se afirma em profundidade, confere a marca enviesada do conhecimento na Colônia. Embora esteja concentrado em seu trabalho, o sábio não foi retratado à escrivaninha, mas sentado numa rede. A atividade intelectual é intensa, porém doméstica e precária. A cabeça apoiada sobre o punho e os trajes que veste (camisolão e chinelos) sugerem certa preguiça, um prolongamento do despertar. (fig. 2)

Seria interessante compararmos a aquarela de Debret às representações do trabalho intelectual, como aparecem em algumas telas de Vermeer e nas pinturas e gravuras que nos mostram São Jerônimo. A imagem do santo passa por uma notável transformação no início do século XVI, e ele é visto com freqüência na figura do tradutor, de um humanista, portanto, e não mais como um anacoreta atormentado[9].

Em *São Jerônimo em sua cela*, gravura de Dürer que pertence ao mesmo ciclo dedicado à conhecida imagem da melancolia, o espaço, rigidamente ordenado e harmônico, é construído como um nicho, que tem na figura do santo seu centro e razão de existir.

> "Os objetos que mobíliam a peça participam igualmente dessa impressão de serenidade e lembram o valor simbólico da cena: assim, as almofadas de veludo, dispostas sobre os bancos perto da grande janela, assinalam o aspecto confortável do lugar; o chapéu cardinalício e a ampulheta pendurados na parede do fundo evocam a suspensão do mundo temporal pelo santo inteiramente ocupado em seu trabalho de tradução que nada pode perturbar". [10]

Enquanto na obra de Dürer, o trabalho intelectual é estabilizado pela ordenação geométrica do espaço e valorizado pelo púlpito colocado sobre a mesa do santo, para nos-



Jean-Baptiste Debret, *Sábio trabalhando no seu gabinete*, aquarela sobre papel, 16 x 21 cm, 1827.



Lasar Segall, *Mário na rede*, ponta-seca, 25,5 x 32 cm 1929.

so sábio tropical o trabalho intelectual se faz sobre as coxas, na instabilidade da rede. Apresso-me, contudo, em afastar deste 'fazer sobre as coxas'o sentido que lhe confere o uso popular - algo de apressado ou mal feito. Depois de mais de meio século de reflexões e obras que investem numa inteligência decididamente corpórea, podemos entender de forma estratégica e produtiva esse conhecimento praticado junto ao corpo.

Vale lembrar que um de nossos maiores modernistas foi retratado de modo semelhante pelo olhar de Lasar Segall. Em *Mário na rede*, gravura de 1929, Mário de Andrade exerce seu ofício de escritor com lápis e papel apoiados sobre as pernas cruzadas, sentado numa rede, vestido de forma elegante, tendo ao fundo uma idealizada paisagem tropical. Entre os inúmeros retratos do poeta feito pelos pintores modernistas[11], esse é o único que o representa de corpo inteiro, situando-o num lugar incerto (varanda? jardim?). À sua volta, inexistem livros ou outros objetos do conhecimento, apenas a paisagem sumária e o sol que se põe. (fig. 3)

Sabemos, pelo próprio Mário, que a primeira versão de Macunaíma foi escrita "em seis dias ininterruptos de rede cigarros e cigarras na chácara de Pio Lourenço, perto do ninho de luz que é Araraquara." [12] É verdade que o tempo breve da escrita do livro sucedeu a um longo período de pesquisa. Como observou Eneida Maria de Souza, na revelação de seu processo de trabalho, Mário estabelece "uma dialética entre a lentidão da pesquisa e a pressa com que se reconstrói, pela escrita, o saber documental". [13] Assim, compreende-se plenamente o sentido do retrato feito por Segall, que retira Mário do tradicional gabinete do escritor e o situa num entorno de signos da natureza.

A cultivada e propalada preguiça, bordão do 'herói sem nenhum caráter', poderia ser compreendida como uma das manifestações da melancolia, um de seus tantos nomes através dos tempos?

Vale lembrar que a melancolia no século XVI pode ser compreendida, sucintamente, como uma reação paradoxal à avassaladora ampliação dos horizontes cognitivos e geográficos – os homens no Renascimento desvendavam os mares e as estrelas -, mas essa potência expansiva era acompanhada pela consciência de que certa dimensão metafísica permaneceria inacessível. No século XX, com a falência daquela idéia de sujeito, cujos primórdios informavam a gravura de Dürer, a melancolia deve-se justamente à renúncia definitiva à idéia de totalidade. Por outro lado, a ânsia de conhecimento que dispersava os objetos aos pés do anjo na imagem alemã foi, pouco a pouco, sendo substituída pelo desejo de expansão técnica e dominação desmedida da natureza. Lembro aqui uma bela passagem de Adorno, em *Mínima Moralia*, em que o filósofo defende uma possível estratégia reativa às forças produtivas: "talvez a verdadeira sociedade se farte do desenvolvimento e deixe, por pura liberdade, possibilidades sem utilizar, ao invés de se precipitar com uma louca compulsão rumo às estrelas distantes. (...) Até mesmo o prazer seria por isso afetado, visto que seu esquema atual é inseparável da industriosidade (...)". E, por

fim, Adorno faz uma interessante sugestão: "*Rien faire comme une bête*, flutuar na água olhando pacificamente para o céu, 'ser, e mais nada, sem nenhuma outra determinação nem realização', eis o que poderia ocupar o lugar do processo, do fazer, do realizar, e, assim, cumprir verdadeiramente a promessa da lógica dialética, de desembarcar em sua origem". [14]

Assim, tomada como um conceito operacional, a preguiça, em sua matriz melancólica poderia ser compreendida como uma forma de resistência à aceleração do tempo na modernidade, vista especificamente como redução do 'espaço de experiência' e aumento do 'horizonte de expectativa', como definiu Reinhardt Koselleck. Creio que a preguiça e a lentidão - representadas nas obras ou efetivamente vividas no real estético (penso também em algumas obras de Tunga) - são estratégias reativas a um tipo de temporalidade em que o futuro desprende-se decididamente do passado, fundado na idéia de um tempo linear, a caminho de um progresso inexorável. Talvez a experiência de um tempo distendido e lento, presente na arte e na literatura brasileiras, possam ser compreendidas como uma forma de construir e fortalecer o passado, ruminar experiências vividas por corpos opacos a si mesmos.

De volta a Mário de Andrade, para Noemi Jaffe, a melancolia de Macunaíma atravessa a narrativa. "Tal desgosto pela vida, que surge às vezes, aliado à ambigüidade e gratuidade com que o herói vive e age, cria uma tensão que sugere sempre a dúvida entre o apego e o desprezo a esse herói desconcertante".[15] Macunaíma foi dedicado a Paulo Prado, e publicado no mesmo ano em que este autor lança o tão polêmico *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Para Oswald de Andrade, *Retrato do Brasil* é o glossário histórico de Macunaíma[16]. Embora discorde de Prado e considere que nos capítulos dedicados à Luxúria e à Cobiça, o autor reitere "as monstruosidades de julgamento do mundo ocidental sobre a América descoberta", Oswald afirma, não sem ironia, que "o livro é um panfleto admirável, que a gente lê inteirinho com alegria."[17] Para Walnice Nogueira Galvão, *Retrato do Brasil* é o último lance de nosso etnopessimismo[18]. No livro de Prado, o único legado de riqueza que nos foi transmitido do passado colonial é obra de Aleijadinho, mas vista sob a ótica romântica de uma 'quase-ruína'.[19]

Desnecessário lembrar que o ano de 1928 vê surgir *Macunaíma*, *Retrato do Brasil*, o *Manifesto Antropófago* e a tela *Abaporu*, de Tarsila. Na pintura, a postura do personagem indefinível repete o motivo fixado nas representações da melancolia - a cabeça inclinada e apoiada sobre o braço. Ressalte-se que mesmo antes da gravura de Dürer, esse gesto aparece em certas representações de Cronos e Saturno na Idade Média, como mostraram Klibanski, Saxl e Panofski em *Saturno e Melancolia*. Assim, podemos ver o *Abaporu* submetido a um tempo sonolento, distendido, preguiçoso, iluminado por um sol frio - fruta cítrica ou imenso olho solitário – que não aquece o céu azul arroxeado. Seu peso, sua inércia, sua monumentalidade ambígua, o lugar indefinível que habita – entre o sonho e o mito, entre o moderno e o arcaico – , eis claramente uma das obras de nossa melancolia tropical.

[1] Como observam Pedro Corrêa do Lago e João Bandeira, a negra tatuada se parece com o último rosto dos dezesseis desenhados por Debret na prancha 22 do volume II de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. "Entre as dezesseis nações africanas representadas ali, ele assemelha-se à 'Angola, negra livre quitandeira'". In: CORRÊA DO LAGO, Pedro e BANDEIRA, Mello. **Debret e o Brasil**, obra completa – 1816 -1831, Rio de Janeiro: Capivara, p.205.

[2] Esse argumento é desenvolvido de modo extenso em meu artigo **Melancolia à brasileira: A aquarela *Negra tatuada vendendo caju*, de Debret**. In: 19&20 - revista eletrônica. Volume III, n. 4, outubro de 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/19e20

[3] Agamben. Giorgio. **"Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I"** (tradução Henrique Burigo), Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 16.

[4] Rubim de Pinho, psiquiatra que pesquisou doenças mentais em sua relação com a cultura, afirma que "o banzo é um tipo de nostalgia ou melancolia mortal dos negros da África, se tomados cativos e ausentes de suas pátrias. O antecedente do africanismo "banzar" é encontrado (...) no verbo *cubanza*, de língua angolana, significativo de "pensar". DALGALARRONDO, P.; SANTOS, S.M.A.; ODA, A.M.R. **A psquiatria transcultural no Brasil: Rubin de Pinho e as "psicoses" da cultura nacional**, in: Revista Brasileira de Psiquiatria, vol 25, no1, São Paulo março 2003, p.20. In: http://www.scielo.br/scielo (Acesso em 20 de fevereiro de 2008)

[5] LEMINSKI. Vida**: Cruz e Souza, Basho, Jesus e Trotski**. Porto Alegre: Sulina, 1990, p. 23.

[6] COELHO NETO. **Banzo**, Porto: Livraria Chardron, de lello & Irmão Editores, 1912, p.20.

[7] CÉSAR, Guilhermino. Publicado do jornal Leite Criôlo (Belo Horizonte, 13 de maio de 1929) Apud Mendonça Teles, Gilberto. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**, Petrópolis: Vozes, 1978, p. 308.

[8] Remeto à leitura que Vera Beatriz SIQUEIRA faz dessa obra no ensaio: **Aquarelas do Brasil: A obra de Jean Baptiste Debret***, in:* In: 19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume II, n. 1, janeiro de 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/19e20

[9] SCHUSTER, Peter Klaus. "Melencolia I, Dürer et sa posterité". In: CLAIR, Jean (org.) **Mélancolie, génie et folie en Occident**, Paris: Réunion des Musées Nationaux/ Galimmard, 2005, p.138.

[10] Idem.

[11] Sobre os retratos de Mário de Andrade, ver: MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920 – 1940)**, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 83 -96.

[12] ANDRADE, Mário. "Prefácios para Macunaíma" (1928 – Fotocópia do manuscrito legado pelo Autor a Luis Saia – IEB - USP). In: Batista, Marta et al. **Brasil tempo modernista – 1917– 29**. Documentação. São Paulo, SP: Instituto d Estudos Barsileiros, 1973, p. 289. Apud Souza, Eneida Maria. "A preguiça – mal de origem", in: Alceu, Rio de Janeiro, v. I, nº 2, jan/ jun 2001, p. 82.

[13] SOUZA, Eneida Maria. Op. cit, 82

[14] ADORNO, Theodor. **Mínima Moralia: reflexões sobre a vida danificada**, São Paulo: Ática, 1992, pp. 137 – 138.

[15] JAFFÉ, Noemi. **Macunaíma**, São Paulo: Publifolha, 2001, pp. 27-28.

[16] Andrade, Oswald. "Retoques ao Retrato do Brasil", in: Prado, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 9ª edição, p. 229.

[17] Idem, p. 228.

[18] GALVÃO, Walnice Nogueira. **Desconversas**, São Paulo: Companhia das Letras, p. 43.

[19] PRADO. Paulo. Op. cit. p. 194.

Johnny Fridlaender: a gravura como ferramenta e expressão

Maria Luisa Luz Tavora

EBA/UFRJ
Membro do CBHA

Johnny Friedlaender (1912-1992) dedicou mais de 60 anos de sua vida às pesquisas e experimentações com a gravura artística. Dresden, Paris e Colmar constituem a geografia de sua trajetória. Seu nome está ligado à gravura dos anos 50/60, entre nós, ao inaugurar o ateliê do MAM-Rio. Admirador dos primitivos alemães, gravou com alma expressionista, tratando dos horrores e atrocidades impostos aos europeus pela ordem nazista. No pós-guerra, Paris será o cenário de suas atividades artísticas por mais de quatro décadas, dedicando-se à produção e ao ensino da gravura. Nesta cidade, sua pesquisa formal reinventa um mundo de visões e sonhos onde sobretudo os pássaros ganham infindáveis variações. Uma figuração desencarnada habita seu espaço gravado e as cores triunfam. Friedlaender conjugou a tradição do meio à pesquisa formal moderna.

Gravura francesa; Friedlaender; arte moderna.

Johnny Friedlaender (1912-1992) spent more than 60 years of his life researching and experimenting with etchings. Three of the cities where he worked were Dresden, Paris and Colmar. His name is linked to etchings in the 1950/1960s, with us when he inaugurated the studio of the Rio Museum of Modern Art (MAM-Rio). He admired the German primitif artists, and etched with an Expressionist spirit, depicting Nazi horrors and atrocities against the Europeans. After the war, he worked in Paris for more than forty years, print making and teaching. In that city, his formal research reinvented a world of visions and dreams where birds, especially, gained endless variations. Disembodied figures inhabit his etched space and colors triumph. Friedlaender combined tradition of the medium with modern formal research.

French etchings; Friedlaender; modern art.

> *[...] trabalhando na chapa, não se pode mentir, tem-se uma resistência amiga a vencer , urge refletir antes de fazer o vinco, de espalhar a cor como quem passa ungüento em cima de uma ferida que dói.*
>
> Johnny Friedlaender

A figura de Gotthard Joachim Friedlaender, chamado Johnny Friedlaender (1912-1992), artista franco-alemão está ligada para alguns entre nós, ao momento de ativação e atualização da gravura no Brasil, nos anos 50/60. A este artista foi dada a honra de ministrar o curso inaugural do Ateliê livre do MAM-Rio, montado com sua assessoria em 1959. O meio artístico carioca pouco conhecia de sua trajetória, embora se destacasse no âmbito da gravura européia especialmente em Paris. Admirador do Mestre E.S, de Dürer, de Shongauer, de Jean Duvet, de Goya, de Käthe Kolwitz e amante de Paul Klee, Friedlaender conjugou toda uma tradição gráfica a soluções artísticas contemporâneas.Diferentemente do que nossos críticos e artistas pensaram, tratava-se de

um artista zeloso da tradição do meio, todavia aberto à experimentação com a gravura, compreendida modernamente como instrumento de criação artística.

No seu currículo, por ocasião de sua vinda ao Rio de Janeiro, constavam significativas premiações como a da Bienal de Tóquio (Prêmio Kamakura), em 1957 o Prêmio Branco e Negro da Bienal de Lugano, participação na Bienal de Veneza em 1958, assim como uma retrospectiva com obras datadas de 1949-1957, em Ljublyana. Um ano antes de morrer, em 1991, recebeu o reconhecimento por seu trabalho ao ser incluído juntamente com Goetz, Vedova e Hayter, em uma Sala Especial da Bienal de Veneza intitulada *Quatro mestres da gravura contemporânea.*

Para tratar de Friedlaender e de seu lugar no âmbito da gravura contemporânea, importa traçar uma " geografia íntima"[1] na qual Dresden , Paris e Colmar possibilitam a compreensão de sua trajetória artística. Sua obra compõe, entre outros, os acervos importantes destas cidades, os Gabinetes de Estampas de Dresden (Kupferstichkabinett, Staatlicke Kunstsammleingen), das Bibliotecas Nacional da França e da Fundação Jacques Doucet, em Paris e do Museu d' Unterlinden, em Colmar.

É em Dresden, em 1930, que Friedlaender dá início a uma trajetória artística, ao montar um atelier próprio. Nesta cidade, aprofunda os estudos técnicos em gravura, expondo com jovens artistas. Os contatos com Käthe Kolwitz (1867-1945) e com Otto Dix (1891-1968) e suas gravuras ampliaram as possibilidades do meio que buscava. Sua ligação inicial com a arte, através da pintura, dera-se em Breslau, em meados dos anos 20, na Academia de Belas Artes, com os professores Otto Müller (1874-1930) e Karl Mense (1886-1965).

Cidade do Die Brücke, Dresden consolidou a formação deste jovem de 18 anos, que fora seduzido na infância em Pless, na Alta Silésia, por um buril de Dürer, *São Jerônimo em uma paisagem*[2], reproduzido em um livro escolar. Sua curiosidade diante de mundos imaginados o impulsionou para a expressão. Dentre os artistas de Dresden, incluindo Hans Hartung e Wols, Friedlaender exerceria uma oposição veemente e combativa ao nazismo.

O conjunto de 12 gravuras realizadas por Friedlaender em 1944, *Images du Malheur* condensam todas as suas buscas e afinidades estéticas de até então, traduzidas numa atitude de indignação frente aos horrores e às atrocidades da ordem nazista. Suas imagens são construídas como registro do sofrimento do próprio corpo que peregrinou por inúmeros campos de concentração.Trata-se da alma expressionista a estabelecer uma aliança entre as duas esferas, arte e vida, não sendo possível ignorar os efeitos dessa contaminação mútua.

Nestas gravuras, realizadas após a liberação, Friedlaender apresenta o sofrimento na

condição de vítima.Como em Käthe Kolwitz, tem-se uma tênue objetivação adensando a tensão psicológica. Numa atmosfera melancólica, a dor está ali, é a realidade histórica. Ela espelha os campos de concentração e a nudez humilhante, as forçadas imigrações, a solidão e a miséria material, a arrogância do poder,os fuzilamentos, a morte e a desesperança.

Impossível não pensar em Goya, cujas soluções formais de Os desastres da Guerra e dos Fuzilamentos de Maio(1808), atualizam-se com Friedlaender.[3] Os fuziladores nem aparecem. As armas, em fulminante abordagem, remetem aos algozes ausentes no enquadramento da cena. A fragilidade dos condenados ajoelhados, olhares de súplica, é explorada pela superfície luminosa de suas vestes que captura a atenção do expectador.Todo este conjuntoexplora uma figuração atormentada face à força destrutiva da opressão.

A apresentação da morte como preço deste embate ganha contorno filosófico em Friedlaender. Com a força simbólica do corpo enforcado ladeado por uma suástica, a síntese provoca tensão.Os dois elementos da composição aproximados datam o discurso de Friedlaender. Situados em um espaço sem referência objetiva comunicam o interesse de uma alma romântica, traduzem uma atitude moral expressa na certeza de que a vida humana, para todos os tempos e lugares, está além de certas ordens e ideologias**.**

A admiração e as referências à Goya levam Friedlaender para além do pesadelo da história, num idealismo próprio aos expressionistas do século XX.A técnica da gravura converte-se em um modo de expressão e comunicação no qual o tratamento figurativo resulta de uma crescente subjetivação do mundo. Com o álbum *Images du Malheur*, ele exorciza os anos cruéis.

Outra cidade desta cartografia pessoal é Paris, porto seguro da vida espinhosa daqueles que se opuseram ao regime nazista.[4]Com a retirada das tropas alemães, Friedlaender estabelecia-se na "cidade-luz", em 1945, voltando a dedicar-se à arte, à gravura. Abre um curso de gravura freqüentado por artistas de todo o mundo.[5] Paris já o acolhera nos anos 30 como turista e posteriormente como refugiado político. Naturalizou-se francês em 1952, ano em que também retornou pela primeira vez a Alemanha, visitando Colmar, espaço mágico da tríade geográfica.Paris será o cenário de suas atividades artísticas, por mais de quatro décadas, até a sua morte em 1992.

Ligado à tradição gráfica alemã, na qual dizia encontrar respostas à sua imaginação, Friedlaender sempre destacou o Mestre E.S.:*Tudo em sua obra é testemunho de um ser pleno de espírito , de caráter e de sinceridade, de amor e de loucura.[...]Seu Alfabeto constitui, aos meus olhos, a quintessência mesmo desta loucura que me impressiona tanto. .*[6]

Mestre E.S. teve sua obra considerada como símbolo do anti-clericalismo. Das 320 gravuras catalogadas, 2/3 são consagradas a cenas religiosas e o restante pertencente ao

imaginário profano. Sua obra mais conhecida é o citado alfabeto, uma série de vinte e três letras-figurinos, sob forma de minúsculas góticas compostas de homens e de animais constituindo um tipo de discurso crítico. As figuras são tomadas de empréstimo dos domínios religioso e profano. Interessante destacar uma intenção erótica que ele imprime também a certas letras onde figuram os membros do clero. Sua maneira de gravar leva-o a um tratamento que acentua o efeito plástico e espacial, questão que seduziu Friedlaender.

No segundo Friedlaender, estabelecido na geografia parisiense, integrado às circunstâncias históricas do pós-guerra, a gravura supera o *pathos* frenético dos artistas da vanguarda germânica. Em lugar da agonia da luta, dos propósitos revolucionários, da indignação política, a calmaria resultante do exercício da liberdade. No solo francês, a questão da arte como impulso vital tivera nos artistas *fauves* a potencialização da cor em seu aspecto construtivo; a autonomia da arte caminhara pelas pesquisas espaciais e desintegrações formais cubistas operadas por Braque e Picasso.No campo da arte gráfica, o ambiente francês do pós-guerra valorizava a gravura original,[7] defendendo o seu particular intimismo.A própria precariedade material e as circunstâncias econômicas estimulavam a compra da gravura não só por colecionadores mas por intelectuais e amantes das artes gráficas.*Todo mundo moderno recorre à estampa quer para decorar um interior, ilustrar um livro, possuí-la ou dar uma obra de arte.*[8] As instituições se fortaleceram e foram reativadas[9] com a produção da geração de Friedlaender e dos numerosos imigrantes que passaram a constituir a chamada Escola de Paris.O processo de liberar a gravura dos álbuns e dos livros e conferir-lhe uma autonomia na parede, contou com a participação dos pintores que ampliaram neste meio expressivo suas pesquisas. *A gravura original acaba em sua maioria sendo a dos pintores-gravadores, suscetível de exprimir em sua linguagem específica as tendências da pintura.*[10] A obtenção da cor, por exemplo, facilitada por uma única passagem pela prensa para o conjunto, reduz da gravura seu caráter técnico.Adentraram pelo mundo da gravura pintores como Hartung, Wols, Soulages, Fautrier, Dubuffet, Max Ernst, Picasso, Miró, entre outros.

A gravura original contava ainda com um espaço privilegiado de exposição e circulação, a livraria-galeria La Hune., em Saint German-des-Prés [11]Por lá transitavam artistas e intelectuais de peso como Roland Barthes, Man Ray, Sartre, Magritte, Merleau Ponty,Camus,Marcel Duchamp. Nas atividades que promovia, cruzavam-se exposições de arte, fotografia, mostras de filmes sobre artistas com seminários e lançamentos de livros, de catálogos *raisonnés,*de revistas, além de apoio a manifestos.Friedlaender desde 1949 tornara-se artista exclusivo da La Hune, que o promoveu também na América.

Em Paris, seu trabalho será encaminhado a uma pesquisa formal baseado na natureza criando um mundo onírico. Grava reinventado seu gesto num repertório de formas,operando um mundo fantástico,estranho,insólito. Visões e sonhos onde pássaros, corpos femininos, gatos, cavalos, plantas ganham infindáveis variações.

O abandono de motivos dolorosos da fase anterior está em doze águas-fortes impressas em 1948, intituladas Sonhos Cósmicos.[12] Nelas os pássaros vêm habitar os espaços de suavidades imaginados por Friedlaender. Dois territórios emergem da cumplicidade com o metal: o da linha e o da mancha. Os pássaros, os peixes, os cavalos, viram arabescos que pulsam.Não possuem carne mas ritmos que movimentam seus corpos, se expandem para o espaço profundo de manchas e transparências.

Ele se mantém num bestiário próprio que o religa ao primitivo gravador E.S. Como marca indelével em sua imaginação, este o inspira na construção de uma gravura marcada pela presença de animais. Mas, ao inserir de memória certos animais, sobretudo pássaros, peixes, gatos e cavalos, Friedlaneder não os coloca na condição de adjetivo crítico velado, como em E.S. Suas presenças ativam vias simbólicas ligadas à vivência nômade do artista. Friedlaender se ilustra.

Adentrando no domínio da fantasia, Friedlaender parece buscar o que Paul Klee afirmara:*[...]não reproduzir o visível com mais ou menos personalidade mas tornar visível uma visão secreta*.[13]Símbolo de uma personalidade sonhadora, o pássaro compõe seus espaços gravados. Sinônimo de destino, ali está como o lugar das pulsões psíquicas. Também os peixes habitam as gravuras de Friedlaender. Ligados ao destino e à sorte, símbolo do psiquismo, de um mudo interior, materializam com sua fecundidade a idéia de restauração cíclica. Em muitas obras, o gravador enlaça peixes e pássaros ou atribui aos peixes o vôo, colocando em simultaneidade o dinamismo das águas maternais e a agilidade do deslocamento aéreo.Um grafismo geometrizado elabora-se neste espaço em outra camada. Estratégias de controle da profundidade espacial, o movimento para a superfície.

Verdadeiramente como signos, estas alusões figurativas, resgate de certos conteúdos informes do inconsciente, permanecem por mais de duas décadas nas gravuras de Friedlaender. O pesadelo histórico e a grafia atormentada substituídos pelo lirismo e uma certa ingenuidade no traço. A linha afirmada numa verdadeira escrita interior, sonhadora, busca leveza. Pela especificidade destas imagens e sua reiteração constante (pássaros,peixes,cavalos e gatos imaginários) pensa-se sua existência preliminar no imaginário, ditam suas formas.

Foi este Friedlaender que veio ao Rio de Janeiro, orientar o curso inaugural do Atelier Livre de Gravura.[14] Em suas duas exposições realizadas em 1959, nos museus de arte moderna paulista e carioca, havia também trabalhos onde esta alusão figurativa tornava-se secundária à conquista das possibilidades da cor na gravura.Com a cor, Friedlaender chega a um refinamento através da leveza que obtém com as águas-tintas. Respingos, sobreposição de superfícies coloridas, grafismos e matérias reveladas conferem uma irregularidade e profundidade ao espaço gravado.

Entre nós, a gravura estava muito ligada à estética expressionista e, no Rio de Janeiro, pontificava a arte de Goeldi. Na técnica do metal, pouco se tinha caminhado além das experiências de Carlos Oswald, Raimundo Cela e Orlando Dasilva até que Friedlaender trouxe sua pesquisa e causou estranhamento em relação ao uso de formas livres e a ação da cor neste meio tradicional.[15] Foram muito úteis para Iberê Camargo, por exemplo, as informações técnicas recolhidas por Mário Carneiro, nos anos 50, junto a Friedlaender em Paris.[16]

Na conquista de espaços de cor, Friedlaender não afronta a matéria e sim cria uma cumplicidade, para dela extrair signos mágicos dos abismos e dos sonhos. Permanece na experiência da cor a sugestão de um espaço com limites indefiníveis que trazem à obra um halo de mistério.

Nos anos 60, quando retoma a pintura a óleo que abandonara nos ano 40, sua gravura tangencia as soluções da arte informal. Uma figuração desencarnada habita seu espaço gravado, em especial o pássaro, repetidas vezes retomado. Desconstruído e levado aos seus elementos essenciais é reduzido a uma asa. Interessa a idéia de vôo, da passagem, da mudança. A cor trata disto.

A noção de movimento, de passagem está ali incluída: neste espaço não há separação do que está nele e o que o artista percebe do mundo exterior. Sua mão recebe os ditames de um condicionamento particular: a imagem como figuração simbólica, como expressão simbólica de uma emoção.Imagem como figuração esquemática de uma experiência vivida afetivamente. Seu espaço é um conceito temporal como para Klee, em seu Credo criativo.[17]

Ele une a precisão da gravura alemã em sua perfeição técnica e o rigor francês do emprego delicado das manchas de cor.[18] Ele crê que o antigo mundo da gravura e da pintura restarão uma experiência de recolhimento, de aprofundamento e mesmo de iluminação. Pode-se compreender finalmente o sentido da cidade de Colmar em sua geografia criadora. A seu ver, era o santuário dos maiores artistas entre os primitivos alemães. Lá esteve algumas vezes para contemplar os trabalhos de E.S, de Shongauer, e de Grünewald, observar o trabalho minucioso e a fineza decorativa desses homens dos quais se queria herdeiro, aos quais parte de sua gravura veio se juntar. Para o Museu d'Unterlindem de Colmar, em 1996, foram doadas por sua companheira Brigitte Coudrain, as gravuras encontradas depois de sua morte dadas como perdidas e que cobriam o período de 1930 a 1945.

Tendo encontrado na França uma arte mais calma, como ele mesmo dizia, desembaraçara-se de uma dramaticidade. As cores triunfaram em suas mais diferentes tonalidades. Tornou-se um dos grandes mestres no domínio das cores em gravura. O gosto pela pesquisa e pela experimentação levaram-no para geometrias secretas de pássaros, ritmos

de asas, movimentos de ondas sobre corpos de peixes, voluptuosidade de montanhas e de corpos femininos. Descobre-se os objetos ou seres aos quais as imagens se referem ao mundo. Todavia, os pássaros, os peixes, os gatos, os cavalos não pertencem a nenhuma espécie; os espaços são paisagens de lugar nenhum, são seres ou lugares onde a imaginação se refugia.Ali são colocadas as possibilidades de uma relação mais expressiva e existencial com a matéria.

---

[1] - LECOQ-RAMOND,Sylvie em De Johnny Friedlaender à Gothard Joachim. *Reconnaitre Johnny Friedlaender- gravures inédites*. Musée d' Unterlinden /Colmar.Catalogue

[2] - Em catálogo Oltre Il Segno –quattro maestri della grafica contemporanea. Bienal de Veneza, 1991.

[3] - A publicação em 1911 do livro de Wilhelm Michel, *Das Teuflische un Groteske in der Kunst*, contribuiu para a difusão na Alemanha dos grandes modelos fantásticos ou macabros de Goya.

[4] - De Dresden fugiu em 1935 para Tchecoslováquia. Sucessivas fugas o levaram à Áustria, Suíça, França, Bélgica e à Haia na Holanda. Em 1937, deixa Haia e vai para Paris, de onde é mandado pelos nazistas, em 1939, para campos de concentração.

[5] - Sobre o assunto ver TAVORA, Maria Luisa. Rio de Janeiro,1950-1970: a gravura artística francesa contemporânea como referência? Considerações preliminares. *Anais* do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Org. Marília Andrés Ribeiro , Luiz Alberto Freire-Belo Horizonte:C/Arte , 2008, p.255-263.

[6] - FRIEDLAENDER, Johnny- *Nouvelles de l'estampe,* nº 100, Octobre 1988. Depoimento tomado por Marcelle Elgrishi-Gautrot, no atelier Lallier-Leblanc, Paris , agosto de 1988.

[7] - *" São consideradas como gravuras, estampas e litografias originais, as provas tiradas em preto e em cores de uma ou várias matrizes inteiramente concebidas e executadas à mão pelo mesmo artista, qualquer que seja a técnica empregada, à exclusão de todos os procedimentos mecânicos ou foto mecânicos."* Definição dada pela câmara Sindical da Estampa, em 1937.Em setembro de 1960, no Terceiro Congresso de Artes Plásticas em Viena, definiu-se ainda: o direito a assinatura do autor; a indicação na gravura do número de tiragem e a recomendação para a destruição da matriz original quando do fim da tiragem.

[8] ADHÉMAR, Jean.*Catalogue.* L'estampe française contemporaine. Musée Cantini, Marseille 28/01-5/03/1961.

[9] - A saber: As Associações de Pintores-Gravadores, a Jovem Gravura Contemporânea Francesa, Galerias de Arte e o Comitê Nacional de Gravura Francesa nas décadas de 50 e 60.

[10] - *Catalogue* La Gravure française contemporaine. Lisbonne- Palais Foz , 16/29 mars 1953

[11] - Ver *A La Hune: histoire d' une librairie-galerie à Saint German-des-Prés.* Bernard Gheerbrant, Paris, s/d.

[12] - Gravuras impressas no atelier de Paul Haasen, cujo título foi dado por Christian Zervos, foram encomendadas e editadas por L´Equipe des Arts et des Lettres, em 1948.

[13] - Klee, Paul. *Théorie de l' art moderne.*Paris:Denoël, 1985, p. 31.

[14] - Sobre o assunto ver TAVORA, Maria Luisa Luz. O ateliê livre de gravura do MAM-Rio – 1959/1969. projeto pedagógico de atualização da linguagem. *Arte&Ensaios* Revista do PPGAV/EBA/UFRJ ano XIV , número 15, 2007, p.58-67.

[15] - Sobre a polêmica a respeito da vinda de Friedlaender para o curso inaugural do MAM_Rio ver: TAVORA, Maria Luisa Luz. O debate sobre a gravura – SDJB:1957-1958 . In *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 50 e 60.* Tese de Doutoramento. PPGHS / IFCS/UFRJ, 1999; TAVORA, Maria Luisa Luz.. Mesa-redonda pública: idéias sobre a gravura brasileira 1957-1958. *Revista Interfaces.* Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1995, p.41-53.

[16] - Iberê Camargo / Mário Carneiro:correspondência. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Centro de Arte Hélio Oiticica, RioArte,1999.

[17] - KLEE, Paul. Obra citada, p.185.

[18] - REIWALD Cornelia . De Dresden à Paris : Du noir à la couleur. Goethe Institut / Affaires Culturelles de La Ville de Paris, 1994.p.27

Fotografia como problema histórico: Benjamin, Kracauer, Krauss, Didi-Huberman

Cezar Bartholomeu

Doutor em Linguagens Visuais
Escola de Belas Artes UFRJ

O problema da relação entre fotografia e história é observado em quatro autores chave: Walter Benjamin, Sigfried Kracauer, Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman. Suas obras não tratam dessa relação sob o ponto de vista de um método no qual a fotografia se adequa como objeto para a história, mas no âmbito de como se afetam.

Fotografia; história.

Abstract: The relatonship between photography and history is seen in four key authors: Walter Benjamin, Sigfried Kracauer, Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman. Their works do not relate to that relation as a problem of method in which photography subjects itself to history as an object, but consider structural affinities that relate one to the other.

Photography; history.

Quando se fala de uma relação entre fotografia e história em primeiro lugar se pressupõe um problema metodológico, que é o de produzir história a partir da Fotografia, isto é, usando-a como um documento histórico. Nesse caso, normalmente o que está em questão é o uso da Fotografia como evidência do real, e esta evidência deve metodologicamente ser levada a suportar a narrativa.

No curso contemporâneo da desnaturalização de ambas, fotografia e história, tal problema metodológico parece consistir basicamente em adotar um paradigma que permita recuperar o real na fotografia. Esse é o problema principal de dois livros recentes que relacionam mais diretamente foto e história no Brasil, o de Boris Kossoy, Fotografia e História, e o de Maria Eliza Linhares Borges, História & Fotografia. Em ambos os casos, o que está em questão é esse método que permitirá adequar as categorias de um paradigma fotográfico à narrativa histórica. Mas se a função de tal paradigma do fotográfico é problematizar a representação mimética, que não é mais tomada de modo transparente, sua função ainda é a de completar essa adequação – por um lado se propõe fazer a foto recuperar a verdade, o que ainda pressupõe um grau de naturalidade; por outro se deixa de confrontar a imagem como tal, ignorando sua opacidade.

Não é novidade que o paradigma vigente do uso da Fotografia na história e nas ciências sociais não provém da história da arte, mas da semiótica. Em oposição a uma crença na objetividade direta da imagem fotográfica, lida-se com a fotografia como índice, isto é, suporte de um contexto social e cultural. O exemplo de historiadores como John Tagg, autor de **The burden of representation** e de **The disciplinary frame** evidencia como a imagem é esvaziada em prol da problematização dos contextos materiais de produção: a fotografia é vista como pretexto para questões econômicas, políticas e questões de poder, que são configuradas como origem

das imagens que, desse modo, recuperam sua relação com o real, que persiste sendo considerado como verdade última da fotografia. A fotografia, assim, permanece na categoria de um documento invisível cuja relação com o passado carece de capacidade; seu aspecto simbólico é submetido ao alegórico, e a imagem permanece carente de sentido próprio.

Incorporar um ponto de vista complexo na relação entre fotografia implica retornar ao problema de sua iconicidade, cuja transparência deve ser observada a partir do campo da história da arte: sempre como uma construção a ser esteticamente analisada na relação com seu contexto material, seja o de produção, seja o de leitura (o que torna imprescindível uma perspectiva historiográfica).

Sob esse ponto de vista, o modo de inclusão da fotografia na história da arte é crucial, e antes que uma questão de adequação – de uma receita de como produzir essa relação, o que interessa é compreender os modos pelos quais, na necessidade dessa relação, uma parte afeta a outra.

Essa problematização mais complexa entre fotografia e história no âmbito de uma contemporaneidade pode ser vista na obra de quatro autores, que desenvolvem diferentes pontos de vista sobre a questão: Walter Benjamin, em seu conhecido texto "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Siegfried Kracauer, que trata do assunto no artigo "Photography", que faz parte de seu livro **Mass ornament**. Rosalind Krauss, cujo artigo "Espaços discursivos da fotografia" em **O fotográfico** questiona mais diretamente a construção do modelo da história da Fotografia (calcada em uma história da arte tradicional) e Georges Didi-Huberman, cuja obra ocasionalmente toca na fotografia sob um ponto de vista surpreendente: em livros como **Mouvements de l'air**, em que trata da obra de Marey ou ainda seu livro sobre os arquivos de Charcot, **L'invention de l'hystérie**, o autor não apenas examina fotografias de um ponto de vista completamente integrado ao campo a história da arte, mas o faz reinterpretando a fotografia sem o uso de paradigmas – como expressões de uma complexa intenção estética imposta ao mundo. No artigo "L'image brûle", pertencente à compilação **Penser par les images**, Didi-Huberman evidencia mais diretamente sua questão que se fundamenta no desejo pelas imagens, mais do que em uma questão de método. No entanto, na progressiva constituição de seu conceito extremamente próprio de história da arte (que relaciona história, antropologia e psicanálise), termina por rever a fotografa no âmbito de uma imagem teológica secular.

Tal conceito de Didi-Huberman é formulado a partir um panorama de problemas inaugurado por Walter Benjamin; o movimento conceitual de Didi-Huberman é o de incorporar à imagem teológica, campo relativamente familiar à história da arte, uma lógica secular; é nesse sentido que opera sua interpretação do conceito de aura de Benjamin realizado em **O que vemos, o que nos olha**.

O ponto de vista de Benjamin sobre a aura é bem conhecido graças a sua fortuna crítica. No entanto, é importante ter em mente que o problema de Benjamin não é propriamente o de um historiador; a história é um elemento da análise, antes que objeto dela, e fotografia e história se encontram no campo da cultura. Sua análise, sobre a fotografia, antes de tudo, tem o valor de remeter sua forma a uma historicidade intrínseca, e aos problemas materiais de sua produção.

Sua análise, calcada no valor de culto e no valor de exibição das obras de arte, indica que as imagens da fotografia e do cinema implicam em um novo problema para a cultura: "Já se tinha dedicado muita reflexão vã à questão de saber se a fotografia seria uma arte – sem se ter questionado o fato de, através da fotografia, se ter alterado o caráter global da arte."[1] Fotografia e o cinema diferem das obras de arte clássicas pois se calcam no valor de exibição ao invés do valor de culto. Desse modo, ao invés de serem justificadas por uma lei teológica e possuírem, assim, uma relação parasitária com ritual, tal como ocorre com as obras tradicionais, a fotografia e o cinema, ao serem reproduzidos maçiçamente, existiriam numa imanência que as desobriga da tradição – imanência que corresponde à extinção da aura.

A aura, no entanto, não caracteriza apenas a Fotografia, mas a própria história, que se modifica em um preenchimento que podemos relacionar ao Geist hegeliano: valor de culto e valor de exibição da obra de arte descrevem um movimento epocal em direção a uma libertação a obra de arte em relação a seu 'invólucro' formal. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica que caracteriza nossa época condiciona o desenvolvimento dos meios artísticos, que revelam, sob esse ponto de vista, serem tecnologia da qual resulta um produto tanto quanto tecnologias de percepção. Sob essa análise a relação entre fotografia e história pareceria a de uma adequação na qual a história é uma superestrutura.

No entanto, não se pode tomar tal conceito de aura como um conceito chapado que se desassocia do resto da obra de Benjamin; é um conceito ambivalente e aberto à interpretação. Antes que uma adequação entre foto e história, o que submeteria uma concepção formalista de uma a outra, o que Benjamin realmente propõe é uma iluminação, isto é, a forma da fotografia, ao tornar a forma da cultura acessível, termina por revelar-se como a forma da história; pontual, descontínua, fragmentada, a fotografia nos revelará que finalmente a extinção da aura é a forma da evolução do espírito. Sobretudo, a ambigüidade do conceito de aura de Benjamin permite entrever a instabilidade ontológica da fotografia que o autor indica em diversos momentos. Por um lado, a relação da fotografia com a cultura é eminentemente contingente; o passar do tempo reforça o fato de que uma foto nunca se justifica completamente em uma interpretação (o que é afirmado pela análise de Benjamin sobre a relação entre fotografia e moda – sobre seu potencial para a estetização e para a melancolia). Entretanto, do mesmo modo, tal relação proposta por Benjamin entre fotografia e história exige rever o problema de

um formalismo: há múltiplos formalismos e formas, do mesmo modo que há múltiplas histórias: o aspecto crítico da fotografia é que não apenas ilumina a história, mas, do mesmo modo, revela, como toda obra de arte, aquilo que ainda não se conhece em sua forma – ou talvez se deva dizer: *como sua forma* (o que é expresso no conceito de constelação de Benjamin). Desse modo, ao invés da leitura ordinária de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica como um texto prescritivo, percebe-se que a relação entre fotografia e história somente pode ser encontrada na obra de Benjamin como um processo de clarificação mútua, como uma exploração das condições materiais e do modo complexo pelo qual revelam nossa cultura.

A exploração realizada por Benjamin foi em vários momentos compartilhada por seu colega, Sigfried Kracauer, para quem o tema é encaminhado de modo ainda mais direto e talvez mais específico. Se a posição de Benjamin permite ler a relação entre foto e história em uma chave prescritiva, o pensamento de Kracauer evidencia o caráter crítico e exploratório da teoria, ainda que preserve aspectos ambíguos.

Para Kracauer a questão da relação entre fotografia e história começa com o conceito de historicismo. Segundo Kracauer, o conceito de historicismo se define pela crença de que se possa explicar qualquer coisa a partir de sua gênese, o que se traduz como um empenho em reproduzir uma continuidade temporal. A fotografia, assim, complementaria o historicismo sob uma lógica pseudo-naturalista, na medida em que o que caracteriza cada fotografia é a produção de representações fragmentares do espaço que pretendem (mas jamais conseguem) se completar: "o historicismo se preocupa com a fotografia do tempo."[2]

Sob o ponto de vista de Kracauer, o fato de que a fotografia produza uma espacialização na verdade revela sua incapacidade ontológica de evidenciar a verdade de uma coisa – uma verdade que existe na continuidade de espaço e tempo, na qual memória e história se completam e, de certo modo, se equivalem. O espaço fixado da foto implica uma entropia no tempo na qual o que há de simbólico na imagem (significados definidos a partir de uma comunidade) será perdido até nada mais restar do que uma alegoria, justificada por uma lei exterior à obra, e por uma adesão alienada à imagem da natureza.

Para Kracauer, a imagem que a fotografia formula é a de uma natureza mais e mais desprovida de sentido; a foto somente pode ser redimida na medida em que frature seu realismo natural dando lugar a uma descontinuidade característica da obra de arte – percebe-se aí a semelhança com o pensamento de Benjamin – abrindo a imagem para os significados acidentais que possibilitam a sua sobrevivência. O que redime a fotografia da materialidade de sua imagem é a inclusão de uma abertura de sentido que visa o futuro. Tal redenção, no entanto, ainda permaneceria atada ao aspecto contingente que caracteriza a fotografia, isto é, a incompletude de seu sentido, que necessita corroboração. Sob o ponto de vista de Kracauer, assim, a afirmação da modernidade da fotografia

como arte (isto é, operando sua opacidade) faria apelo à historiografia. Em ambos os casos foto e historiografia, o que está em questão é o abandono da idéia de natureza, já que dependem de uma ciência da própria variação da estrutura de representação, seja espacial (no caso da fotografia), seja temporal (no caso da historiografia).

Ao nos aproximarmos da contemporaneidade ainda mais, nas obras de Rosalind Krauss e Didi-Huberman, verifica-se que o problema da relação entre fotografia e história adquire contornos ainda mais complexos. Tanto a ilusão de uma universalidade da história quanto uma ontologia sem história já estão há muito abandonados. Se a obra de Krauss ainda permite interpretar um conceito de especificidade ontológica única para a fotografia, na de Didi-Huberman podemos apenas inferir elementos de uma meta-ontologia, considerando que a foto é tratada em um regime semelhante às outras imagens da arte, indicando o completo abandono de seu naturalismo (trata-se assim da foto no regime da opacidade do realismo); o recurso de Didi-Huberman à psicanálise e a antropologia fazem ainda ver a complexidade da formulação de sua história da arte.

Em Os espaços discursivos da fotografia, que trata sobretudo da relação entre a fotografia do século 19 e sua compreensão histórica, Rosalind Krauss evidencia que a pluralidade de funções da fotografia deve por em questão a construção de sua história. Segundo Krauss, a História da Fotografia é constituída na herança de conceitos da história da arte como autoria, obra e gênero. No entender de Krauss, estes conceitos convivem mal com uma pluralidade de discursos que se referem às diversas funções da fotografia: a obra de uma fotógrafo pode conter ao mesmo tempo imagens dotadas de uma pesquisa estética e imagens que respondem a outro sistema de construção; que respondem à tradição, à questões impostas pela técnica, ou pelos próprios limites do autor. A fotografia, assim, parece erodir tais conceitos em sua unicidade – no modo como fundamentam a narrativa da história da fotografia.

Tal ponto de vista é formado a partir do conceito de indicial. Se o conceito de indicial não é mencionado neste texto de Krauss, fica evidente que o sentido de sua história é o de uma fotografia cuja iconicidade não pode ser confiada. Desse modo, a própria imagem é vista como escrita, como local de elaboração de confronto de discursos. A autora se refere às diversidade das fotografias do século 19 como arquivo, privando-as de sua particularidade – a transparência da imagem (mensagem sem código, diria Barthes) tende a ser ignorada: o que interessa nelas é o modo pelo qual elaboram seu espaço expositivo – projetam sua experiência, o que na verdade Krauss traduz como um dos espaços discursivos.

Ao ponto de vista ontológico de Kracauer, no qual a foto é vista como representação de um fragmento de espaço contínuo, contrapõe-se o ponto de vista de Krauss: o espaço da Fotografia é um espaço discursivo, o que não remete a imagem ao campo das intencionalidades da forma da arte, mas ao campo dos discursos para os quais a imagem é um

pretexto. O ponto de vista de Krauss assim quase nunca parte da experiência das obras, mas da qualidade do pensamento teórico que abrigam.

O recurso, assim, sob o ponto de vista de Krauss, não é o de relacionar fotografia e história a partir do problema da imagem (já que ela é um conjunto de práticas de escrita), mas a partir da recuperação arqueológica desses discursos como estrutura na qual a prática da fotografia é desenvolvida. O desenvolvimento dessa prática, assim, é estabelecido pelos limites definidos pelo discurso; em livro recente, **Reinventare il medium**, Krauss refere o desenvolvimento da fotografia como arte à sua questão teórica. A história dessa fotografia sempre se referirá ao contexto, e ao modo presente de interpretar o contexto ao qual a fotografia se adequa, antes de constituí-lo ela mesma, antes do que identificar na instabilidade ontológica do meio pressentida por Benjamin a problematização de tais conceitos centrais à história da arte.

É em um movimento que remete a fotografia de volta à história da arte que encontramos a obra de Didi-Huberman: opõe-se, assim, diretamente ao ponto de vista de Krauss. A narrativa da história não é um confronto de discursos, mas de obras, para as quais não há recurso a nenhuma recuperação paradigmática do real.

Ao propor a fotografia como imagem teológica secular, Didi-Huberman evidencia a reintegração à imanência da imagem sua legalidade. O retorno a imagem preconizado por Didi-Huberman não se refere a um retorno à crença em sua transparência ou objetividade, mas, ao contrário, à evidência de que somente sua forma possibilita saber a que práticas, que discursos, enfim, a que saber, obras ou experiência da arte e da cultura se deve recorrer para transformar a imagem em história. Quaisquer discursos ou práticas tem antes de tudo que pertencer à imagem: retorna-se ao problema da forma, mas, de modo mais complexo – não apenas não há formalismo, como o conceito de autonomia e de origem são severamente problematizados – o que na verdade é feito em primeiro lugar pelas próprias obras. A imagem mimética da foto representa e apresenta; intencionalidade de uma forma e simulação de naturalidade convivem problematicamente.

Didi-Huberman faz retornar a foto à rubrica de Benjamin e Kracauer: para Didi-Huberman a fotografia não apenas se relaciona à historiografia, mas somente faz sentido a partir da fratura de sua imagem, evidenciando o que ele, a partir da teoria psicanalítica, chama de sintoma – o encontro irredutível entre o real e o inconsciente. O sintoma revela em sua inconsciência não apenas a opacidade da fotografia, mas a opacidade da história – o padrão a percorrer que legitima a historiografia não é positivo, mas negativo, e desse modo se insere no conceito de sobrevivência, ou talvez melhor, de iconologia do intervalo, conceitos evidentemente apropriados da obra de Aby Warburg que referem-se ao futuro da imagem como futuro da história. Futuros que são assegurados pela opacidade do presente que na verdade as funda.

Assim, Didi-Huberman considera que "uma das forças da imagem é de funcionar ao mesmo tempo como sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos),"[3] o que pode ser pensado como condição inicial de uma teoria da fotografia como arte.

No Brasil, a História da Fotografia é conseqüência da ação de pesquisadores apaixonados cujo interesse não está propriamente em confrontar os problemas envolvidos na separação entre fotografia, história da fotografia e história da arte, mas em adequá-los de modo a fazer ver seus objetos, o que é feito com dificuldade e empenho. Mas o que é fazer ver, de fato, se a imagem persiste transparente?

A dificuldade material pode explicar mesmo o porque de nunca ter existido, no Brasil, a tentativa de produzir uma História da Fotografia unificada. Mas, mesmo as monografias pontuais devem enfrentar a complexidade de seu objeto de estudo de modo mais aprofundado, sob pena de permanecer na esfera do discurso cego, que se justifica partir do paradigma, ou, ainda pior, pelo olhar amador que, calcado no senso comum, vê apenas transparência na imagem. Esse enfrentamento significa operar uma crítica extensiva que parte do objeto fotográfico e do problema complexo de sua identidade e de seu uso, e deve chegar à forma da questão historiográfica, desde a inclusão da foto como objeto até a possibilidade e a atualidade da existência de uma história da Fotografia que deve estabelecer relações com a história da arte e o campo da história de modo geral.

---

[1] Em Walter Benjamin, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica in **Sobre arte, técnica, linguagem e política**, p. 89.

[2] Sigfried Kracauer, Photography in **The mass ornament**, p.50.

[3] "L'une des grandes forces de l'image est de faire en même temps symptôme (interruption dans le savoir) et connaissance (interruption dans le chaos). Georges Didi-Huberman, L'image brûle in ZIMMERMAN, Laurent, **Penser par les images**, p.31.

Instalação, *Site-specific, In Situ*: aspectos metodológicos e teóricos no estudo da arte contemporânea no Brasil

Ana Maria Albani de Carvalho

Doutora em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica (UFRGS)
Professor adjunto do Departamento de Artes Visuais – Instuituto de Artes - UFRGS (Porto Alegre, RS).

O objetivo deste artigo consiste em identificar e compreender a problemática artística constituída pela instalação procurando enfatizar as contribuições deste segmento da produção para o debate crítico contemporâneo. A pesquisa foi desenvolvida através da análise crítica de um conjunto de obras recentes produzidas por artistas brasileiros. A partir deste trabalho analítico e conceitual evidenciou-se o caráter contextual, relacional e situado no tempo e no espaço das obras que se configuram como instalação em confronto às noções convencionais de unicidade da obra de arte e de autonomia em relação à localização da obra e às condutas do espectador.

Instalação; arte contemporânea; espaço.

The goal of this paper is to identify the artistic problematic raised by installation art and to understand the contribution of this segment of artistic production to the contemporary critical debate. The work was developed through the critical analysis of a body of recent work by both Brazilian artists. Departing from this analytical and conceptual work we discuss the contextual and relational character of works configured as installations situated in time and space, in opposition to the conventional notions of the art work as a unique object, as autonomous with respect to the its exhibition site and as independent of the spectator's behaviour.

Installation art; contemporary art; space.

É constante a presença de obras que se configuram como instalação no cenário artístico contemporâneo, brasileiro ou internacional. Ao mesmo tempo, os estudos voltados para a análise deste segmento da produção ainda são escassos. Mais que isto, por suas próprias condições de existência – sua vinculação com o espaço de exposição e com a experiência do espectador, o caráter temporário de sua montagem, o concurso de elementos que não se restringem ao campo da visualidade, entre outros aspectos – as instalações parecem resistir ao trabalho do historiador da arte. Especialmente no caso brasileiro, as instalações não são facilmente integradas aos acervos dos museus – principalmente públicos -, acarretando dificuldades de registro, documentação, datação e mesmo de definição em termos categoriais.

Por outro lado, a prática da instalação acompanha os processos de mudança evidenciados pelo cenário artístico-institucional, caracterizado principalmente a partir dos anos 90, pelo protagonismo das exposições com projetos curatoriais, museográficos, expográficos e educativos articulados em novos patamares de complexidade. Nos anos mais recentes, vimos surgir programas institucionais que privilegiam o segmento da produção

artística que interage com o espaço expositivo, outro incentivo para o desenvolvimento de investigações mais específicas sobre este recorte da produção contemporânea.

O texto a seguir resume algumas questões desenvolvidas em maior profundidade ao longo da tese de doutorado *"Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio",* defendida em 2005, junto ao PPG em Artes Visuais - UFRGS[1], concentrando-se em situar os principais conceitos desenvolvidos para o *design* metodológico elaborado durante a pesquisa e no comentário sobre duas obras em particular, "Desaparência" de Regina Silveira e *"Le Revers du Rêveur"*, de Vera Chaves Barcellos.

No ensaio *"From Margin to Center: the spaces of installation art"* (2000), Julie Reiss observa que apesar do significativo "desenvolvimento da instalação ao longo do século XX", este segmento tem "recebido uma atenção marginal" por parte dos pesquisadores, argumentando que esse aparente desinteresse não deve ser considerado gratuito (REISS, 2000: xv).

As instalações envolvem uma dimensão espacial que extrapola as possibilidades da visualização simultânea de seus elementos, estes por sua vez, não se restringem aos limites da percepção visual. Instalações geralmente utilizam dispositivos de tempo, elementos sonoros, olfativos, táteis que não podem ser captados através de uma documentação restrita às imagens fixas. Mesmo as imagens em movimento não podem registrar certos aspectos das instalações, demandando o auxílio de uma descrição verbal para estabelecer a ligação entre os diversos pontos de vista vivenciados pelo espectador em sua experiência com a obra. Este comentário relativo ao registro por imagens é revelador quanto às *especificidades* percebidas nas obras que se configuram como instalação. Tais obras resistem ou impõe dificuldades, tanto ao exercício historiográfico, quanto à musealização, na medida em que suas propriedades entram em conflito com os modelos estabelecidos por estes campos.

O estudo sobre a instalação se constitui em uma oportunidade para aprofundar a compreensão em torno de questões centrais para o debate contemporâneo, vinculadas ao *modo* como as *obras de arte* vinculam-se ao *recinto de exposição*, como um espaço (com) partilhado com o espectador e suas disposições culturais. O espaço ocupado por uma obra não é uma dimensão neutra, seja no que afeta à percepção sensível do objeto, seja no que decorre do poder de legitimação que exerce sobre o que ali está sendo exposto. Entendemos que a instalação representa um momento e uma modalidade no processo histórico de conscientização por parte dos artistas e demais agentes em relação ao papel exercido pelo espaço de exposição enquanto um "limite cultural" próprio ao campo da arte.

"Desaparência (Estúdio)", de Regina Silveira (Porto Alegre, 1939), apresentado no Tor-

reão, em Porto Alegre, em 2001, é um trabalho exemplar para a análise dos graus e tipos de vínculo que uma obra pode estabelecer com o local de exibição. Trata-se de uma imagem em vinil auto-adesivo aplicada diretamente sobre o piso e as paredes da sala constituindo o desenho em linhas tracejadas de um cavalete de pintor e um banquinho, em perspectiva distorcida. Imagem semelhante havia sido exibida em 1997, no Paço das Artes, em São Paulo, durante a mostra "Ao Cubo3". A existência fisico-material de "Desaparência" está diretamente relacionada a cada um dos locais para os quais é projetada – Regina faz seus estudos preparatórios em maquetes – e instalada, já que o vinil adesivo que a constitui não sobrevive à desmontagem.

Conceitualmente a proposta permanece e cada um dos locais – Porto Alegre e São Paulo – funcionam como contextos específicos, marcados por diferenças que ampliam as possibilidades de leitura e fruição da obra. O cavalete e o banquinho remetem à pintura e ao ateliê do pintor, a um modo de produzir arte e de conceber suas relações com o mundo – obra autônoma, auto-referencial, única, original, um *fazer* com marca da mão do artista – distinto dos procedimentos empregados por muitos dos que atuam na contemporaneidade. Daí emerge um dos sentidos possíveis para o jogo de palavras entre "aparência" (que, por oposição, convoca a idéia de "essência" imutável) como signo do fugidio, presente no título "Desaparência". As linhas tracejadas – que na geometria indicam uma aresta que não está visível, acima ou abaixo da linha de corte – reforçam esta idéia de algo que des/aparece.

O desenho que percebemos como uma perspectiva distorcida, por estar colado a parede e ao piso também pode funcionar como a sombra de um objeto ausente. Caminhamos pela sala vazia e indagamos pelo lugar do pintor. Pela lógica do desenho projetado, deveria estar no centro da peça: uma sala de aproximadamente 16m², pé direito alto (quase 4 metros) e que pode funcionar como um *observatório*, em função de suas doze janelas. Desta torre, o artista poderia abrir seu olhar e sua janela – metáfora da pintura - para o mundo, sem a necessidade de contaminar-se com ele. Chegar a esse centro – que em "Desaparência" será efetivamente ocupado pelo espectador - não terá sido tarefa fácil, como não é fácil atingir e permanecer no topo da hierarquia do sistema das artes. Para chegar ao ápice do Torreão teremos que subir por uma escada estreita e íngreme, a ponto de permitir somente um passante por vez. Lá, a sala vazia nos aguarda, ocupada por um desenho que se agarra às paredes. Metáfora potente sobre a arte, com a máxima economia de meios: uma obra efetivamente *in situ*.

A distorção da perspectiva e seu achatamento pelo uso da linha tracejada, reforçam a função ilusionista e convidam o espectador atento a uma reflexão sobre o papel cumprido por este sistema de representação do espaço – assumido como "a forma por excelência" de representá-lo – na constituição da história da pintura ocidental. Por fim, este "comentário sobre a pintura" – palavras da artista - ganha uma conotação específica quando exposto em Porto Alegre, cidade na qual a artista iniciou sua carreira como



Vera Chaves Barcellos
Le Revers du Rêveur, 1998
Instalação Santander Cultural em 2007.
Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos
(Créditos Fotográficos Júlia Berenstein)

pintora[2], em contraponto a virada conceitual ocorrida em seu trabalho, acompanhada por sua transferência para a capital paulista. Sob este enfoque, o Torreão[3] em Porto Alegre é um *contexto* específico para um trabalho *in situ* como "Desaparência".

Consideremos a instalação ***"Le Revers du Rêveur"***, de Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938)[4]. Segundo depoimento da artista, trata-se de uma obra cuja gênese está marcada pela imagem: fotografias tomadas por Vera Chaves, de um filme (cinema) enquanto o mesmo passava na televisão. Para ela, "esta instalação nasceu, em parte, do interesse pela fotografia do cinema veiculado pela televisão, a qual tem uma especificidade muito particular, já que não é cinema, nem é televisão, nem tampouco unicamente fotografia" (CHAVES BARCELLOS, 2003).

Até o momento, esta obra de Vera Chaves havia sido instalada em quatro localizações distintas: 1 - no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1998; 2 - na Pinacoteca da FEEVALE (Novo Hamburgo, RS), em 1999; 3 - na *Capella Roc*, espaço atualmente destinado a mostras de arte contemporânea pertencente ao Museu de Valls, na Espanha,

em 2003; 4 - em Porto Alegre, por ocasião da mostra restrospectiva "O Grão da Imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos", no Santander Cultura, em 2007[5].

A obra é composta por uma série de cinco fotografias - dispostas na parede em sentido vertical – por três vitrines, localizadas em frente e junto às paredes laterais, contendo objetos diversos. Um pequeno espelho com moldura dourada e uma placa de mármore com a inscrição *"Le Revers du Rêveur"* completam a obra. A instalação utiliza as paredes ou painéis do espaço expositivo como suporte e a disposição geral assemelha-se ao formato de "U", com as fotografias na parede central. Diante delas, localiza-se uma das vitrines – cuja altura equivale a de uma cama com as dimensões de um corpo humano -; à esquerda e à direita, estão dispostas as outras duas. Fixadas nestas paredes laterais ficam o espelho e a placa de mármore. No momento em que o espectador ingressa no recinto da instalação, defronta-se como uma *vista* simultânea da obra, como em um cenário teatral. Em um segundo momento, aproximando-se, poderá dedicar-se ao exame dos objetos exibidos em cada vitrine, da seqüência fotográfica ou de sua própria imagem refletida no espelho.

Na medida em que esta instalação *ocupa* o recinto de exposição, as características físicas do local incorporam-se à recepção da obra. Nas duas primeiras situações em que *Le Revers du Rêveur* foi instalada – MAM-RJ, em 1998 e na Pinacoteca da Feevale, em 1999 –, os *locais* seguiam a regra geral do "cubo branco", compostos por painéis expositivos e piso em materiais e cores neutros.

A terceira instalação, porém, deu-se em um *contexto* diferente. A *Capella de St. Roc* era um local originalmente destinado à função de culto, que atualmente é utilizado como espaço expositivo voltado à arte contemporânea. O recinto mantém elementos da antiga decoração, com colunas em relevo e uma bela pintura mural figurativa em seu teto abobadado. Tendo em conta as relações de *escala* e a imponência do lugar, Vera Chaves optou por montar as fotografias de *Le Revers du Rêveur* em uma nova estrutura tipo *back-light*, com molduras metálicas mais espessas. As vitrines também foram refeitas, pelo mesmo motivo de adequação à nova localização da obra.

A análise de situações como esta, relativas às montagens em locais diferentes, levou-nos a considerar a noção de instalação como concepção conceitual da obra – envolvendo determinados modos de interação com o espaço do recinto de exposição. Esta concepção permanece, ainda que cada montagem – cada instalação em local diferente – seja uma experiência única, um novo contexto. Observando que contexto é sempre "contexto para alguém", o emprego deste termo abarca os aspectos físicos e materiais do *local* de exposição e ainda o que faz dele um *lugar,* suas marcas históricas, suas funções, seus vínculos institucionais.

Estas dimensões do espaço atualizam-se para o espectador através das obras que se

configuram como instalação, na medida em que estas últimas incorporam o próprio espaço, como local (aspectos físicos, materiais) e como lugar (aspectos históricos, sociais, psicológicos). As instalações são obras marcadas por coordenadas espaciais e temporais precisas, nestes termos podem ser consideradas como obras relacionais e situacionais, tanto no que diz respeito à suas condições de existência material, quanto por sua recepção, segundo o ponto de vista do observador.

Em outras palavras, uma instalação estará disponível para apreciação – por parte de quem quer que seja, inclusive para seu autor, o artista – apenas quando montada em um dado local. Para além dessa situação de exposição a obra permanece como virtualidade, no sentido de potência para realização. Permanece em sua dimensão conceitual, já que a desagregação de seus elementos – objetos físicos - não representa sua efetiva destruição. Tal observação, óbvia a primeira vista, se constitui em uma diferença significativa, quando comparada ao caso da escultura ou da pintura, cujos elementos não podem ser desagregados. Este é um dos sentidos nos quais as instalações configuram-se como um **modo específico de espacialização**: situacional, localizado, temporário, já que passível de desmontagem / remontagem.

Voltemos a *Le Revers du Rêveur* e concentremos nossa atenção nas imagens que a deflagraram, como nos informou a artista. Estas imagens são resultado de diversas filtragens – cinema, televisão, fotografia – e não podemos enquadra-las em relação a uma origem técnica ou processual específica.

A dimensão espacial das instalações favorece este sentido que está sempre em curso. As articulações possíveis não se estabelecem necessariamente por relação de contigüidade, são abertas e entrecruzadas. Ocorrem quando o silêncio se instaura durante os fragmentos de tempo nos quais o olhar e o corpo do observador deslocam-se pelo interior da obra, passando entre um objeto e outro. Saindo do âmbito da linguagem verbal e passando para o do espaço, podemos considerar que o vazio, como uma qualidade espacial, desempenha esse papel de abertura de significados representada pelo silêncio, no caso do discurso.

Este vazio torna-se um lugar de interação e reciprocidade, agenciado pelo espectador, quando este percebe a rede de significados resultante da articulação entre imagens e objetos, dispostos espacialmente. Dito de outro modo, o espectador não interpretará as imagens e os objetos isoladamente – embora possa vê-los um a um – e sim como integrantes de uma mesma obra, cujo sentido pode ser articulado, ainda que pertençam a regimes distintos: imagem, palavra e objeto.

Diante das imagens de "*Le Revers...*", o expectador encontrará três vitrines contendo alguns objetos – um longo vestido branco, luvas, um xale e uma pequena bolsa dourada, folhas de papel seladas com cera vermelha, um diário, sobre uma base de cinza. Esta re-

lação de ordem espacial gera um processo de inferência e nós, espectadores, passamos a admitir que os mesmos remetem à história da personagem apresentada nas imagens: a rainha. Neste caso, Vera Chaves explora um repertório dominado pelos freqüentadores de exposições, utilizando a configuração típica de uma mostra museológica. No caso específico desta obra, os objetos desempenham – de forma ficcional – a função de documentos, como se constituissem um "memorial da rainha", testemunhos de sua existência e de sua história.

Além de objetos e imagem, esta instalação articula o regime verbal, na medida em que o título *"Le Revers du Rêveur"* está presente como elemento visual, através de uma placa de mármore com a referida inscrição. Também temos a legenda que aparece em uma das imagens da série fotográfica. Alguns julgariam o código verbal mais acessível quanto ao significado, quando comparado ao mundo dos objetos e das imagens. Porém, na medida em que o texto emprega uma língua estrangeira, opera-se um tipo de silêncio, gerado pela barreira do idioma, impondo uma tradução. Assim como as imagens foram submetidas a uma série de filtros – cinema, televisão, fotografia manipulada, imagem digitalizada -, as palavras passaram por operação semelhante. *"Le Revers du Rêveur"*, além de propor um jogo de palavras, impõe uma *tradução* em dois sentidos, da língua e dos significados. *"Revers"* pode ser utilizado como "reverso", no sentido de "outro lado" e por isso mesmo, como "revés", ou seja, algo que não termina bem, pelo menos, não exatamente como havia sido previsto no início. Em uma tradução livre, teríamos "o revés, infortúnio daquele que (se) sonha. Ou ainda, "o outro lado" do sonhador (*le rêveur*), isto é, a realidade. No caso das instalações, esta realidade incorpora as possibilidades de deslocamento do observador no interior da obra, estabelecendo relações, sentidos e significados diversos entre os elementos dispostos no espaço.

---

[1] A pesquisa para a tese foi desenvolvida a partir de 1998, durante o Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes – UFRGS, na ênfase em História, Teoria e Crítica da arte, sob orientação da profa. Dra. Icleia Cattani e incluiu um estágio (bolsa Capes) junto a École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris – França, com co-orientação do prof. Dr. Jacques Leenhardt via bolsa CAPES de doutorado-sanduíche.

[2] Regina Silveira foi aluna de João Fahrion (Porto Alegre, 1898 – 1970), Ado Malagoli (Araraquara, 1906 – Porto Alegre, 1994) e Iberê Camargo (RS, 1914 – 1994) durante a década de 1960. Sua transferência para São Paulo ocorre em 1973.

[3] O Torreão foi inaugurado em junho de 1993, como local de trabalho dos artistas Elida Tessler e Jailton Moreira, também destinado a cursos, encontros e debates.

[4] O interesse pela relação entre o trabalho e o espaço expositivo perpassa o conjunto da obra de Vera Chaves, tanto quanto o interesse pelas reações do espectador. Em 1979, segundo depoimento da artista, realizou o que considera como sua primeira instalação, no espaço de exposição do CAYC, em Buenos Aires, com o trabalho *Muros ou Homenagem a Leonardo* (1977). Nesta ocasião Vera Chaves integrou uma parede deteriorada encontrada na sala da galeria ao conjunto de imagens do Testartes (série fotográfica, cujas imagens exploravam as texturas de um muro).

[5] Projeto curatorial do qual tivemos a oportunidade de participar, ao lado de Agnaldo Farias, Fernando Cocchiarale, Moacir do Anjos e Neiva Bohns.

Técnicas temporais e a arte de arquivo: a evidência da virtualidade da obra de arte

Luiz Cláudio da Costa

Doutor
Instituto de Artes, UERJ

Com esta comunicação, pretendo desenvolver dois conceitos-chave da minha pesquisa na Pós-Graduação em Artes da UERJ: o efeito-arquivo na arte contemporânea e suas imagens de tempo em narrativas e escrituras processuais. Estudamos trabalhos que se constituem duplamente como registro e como obra que se desdobra em visibilidades materiais que mudam a cada escritura sua natureza física, espacial, temporal e poética, produzindo efeitos de sentido diferenciados. Neste trabalho avalia-se a transformação contemporânea da natureza crítica da arte contemporânea, cuja reflexividade se volta não mais somente para uma determinada linguagem e sua materialidade, mas também para a materialidade institucional e para o ambiente cultural em que ela se insere.

Arquivo; Virtualidade; Tempo.

Nesta comunicação apresento uma parte da pesquisa que desenvolvo na Pós-graduação em Artes da UERJ. O foco da pesquisa é a prática artística vinculada ao trabalho processual, mais interessado no acontecimento de arte que no objeto. Uma das bases da poética dos acontecimentos é a divisão da obra entre uma virtualidade potencial e o real em que se processa o trabalho permitindo a produção de formas de vida. Lygia Clark teve essa compreensão a partir da reflexão sobre a linha orgânica que permitiu a artista transformar um problema interno à superfície da pintura em questões ligadas à natureza do trabalho de arte com o espaço real[1]. Foi talvez com *Caminhando*, em 1963, que sua investigação sofreu a mudança radical que dirigiu suas propostas à mobilizavam do corpo de seus participantes, e o espaço em que se encontravam, como condição da realização do trabalho. Uma vez realizado um trabalho processual como *Caminhando*, ele deixará sobras, as cinzas de sua passagem, marcas que se instauram no corpo do espectador, mas também que permanecem no ambiente, como o acúmulo daquele papel cortado seguindo sua forma de Moebius. Mas o que resta no chão ou no corpo do espectador já não tem mais a mesma natureza do acontecimento passado que, entretanto, resta.

Esse paradoxo pertence à arte contemporânea: fazer passar algo que, entretanto, permanece, mesmo que com outra natureza. É sua realidade temporal, sua estratégia ontológica. A arte contemporânea quer agir no presente, mas este não é mais nem menos verdadeiro que o passado. A presença plena da obra artística não mais responde às condições temporais de nossa cultura. A obra atual é sempre um dos momentos processuais da obra virtual. Se algo sobra, esse resto pode ser religado a outros numa poética de apropriações e desdobramentos infinitos que evitam a redução do pensamento, ação ou imaginação artística ao atual de seus resultados.

Privilegiando a produção de artistas em fotografia, filme e vídeo, a intenção da pesquisa é a de determinar a condição estético-poética desses “documentos” que restam. A finalidade é examinar procedimentos e pro-

cessos de apropriação que re-assimilam esse material excedente em escrituras desdobradas – escrituras que surgem dos produtos residuais de acontecimentos artísticos (livros e sites de artistas, cartazes, vídeos, instalações etc.). Centrando nosso trabalho no arquivo de artistas, buscamos compreender a referencialidade e a reflexividade crítica da escritura processual-temporal da arte obra contemporânea. Os fragmentos das instalações, as sobras materiais das performances ou intervenções, as fotografias, os filmes, os vídeos e os desdobramentos possíveis no interior do arquivo do artista, todo esse acúmulo pertence à obra como seus múltiplos modos de atualização. Na repetição e na diferenciação de si mesma, a obra contemporânea se multiplica, se estende, se fraciona. Enfim, ela se constitui como prática de resistência à cultura do acúmulo, aos códigos da propriedade, ao vocabulário da identidade e do gênero, à condição universal da autoria e do sujeito, às normas da coleção e do acervo. Através de uma escrita em desdobres que muda sua própria natureza a cada divisão, a obra dificulta a assimilação pelo simples reconhecimento que valoriza.

O arquivo material já era uma realidade desde quando o interesse artístico havia se voltado para o processo, rejeitando o resultado em uma obra plena. Ao arquivo material, somou-se, ainda, os arquivos digitais de fotografia e vídeo. O arquivo é, para o artista hoje, não apenas um suporte de trabalho, mas uma prática discursiva bem como um ambiente de disponibilidades, na medida em que reúne materiais impressos, anotações escriturais, documentações em desenho, fotografias, filmes, fitas e discos eletrônicos.

Para compreendermos o lugar e a especificidade das imagens nesse contexto do arquivo, vale a pena começarmos por distinguir e enumerar algumas práticas artísticas: **1)** Há artistas que se apropriam de imagens fotográficas – não necessariamente produzidas para o contexto da arte – encontradas em arquivos públicos e / ou individuais, como o faz a artista plástica Rosângela Rennó. **2)** Há artistas para os quais as imagens (fotografias, filmes e vídeos) produzidas em contextos de trabalhos impermanentes[2] de arte não ultrapassam sua condição de simples registro que documentam as obras, elas mesmas presenciais e materiais. O registro só documentaria, nesse caso, o trabalho e o processo, então ausentes, para a memória da cultura. Artur Barrio é um desses artistas que rejeitam a condição de obra para as fotografias e os registros fílmicos de seus trabalhos, como é o caso de *Situação T/T1,* de 1979 e de *Abertura 1,* de 1972 (SENRA, 2007). **3)** Muitos artistas têm utilizado os dispositivos técnicos de produção de imagens para produzir trabalhos autônomos a quaisquer acontecimentos artísticos anteriores. Trabalhando ainda que com performances de atores ou com seus próprios corpos diante da câmera, alguns artistas preferem produzir filmes ou vídeos autônomos, mesmo que filmando ou gravando performances que só existem naquele suporte. Historicamente, as performances de Letícia Parente (*Marca Registrada* ou *In* ambos de 1975) não existiram senão para a câmera. *Catiti-catiti* (Lygia Pape 1978) e *Valcanal* (Rubens Gerchman, 1975) também não dependiam de acontecimentos artísticos desaparecidos. Atualmente, alguns vídeos de Ângela Freiberger como *Excesss* (1975) mostram essa autonomia do trabalho como

videoarte ou filme. Esses trabalhos de Parente, Pape, Gerchmam ou Freiberger podem ser considerados autônomos como objetos artísticos, ainda que sua abertura formal implique uma participação atuante na produção dos sentidos por parte do observador na situação de recepção. Mas esses trabalhos não exigem do espectador a reconstituição de eventos artísticos anteriores, ainda que produzam sentidos com falhas e fissuras.

Uma quarta modalidade da prática artística em relação às imagens nesse contexto do arquivo está vinculada aos artistas que se re-apropriam de documentações indiciárias e as reutilizam em novos trabalhos – objetos, filmes, livros, instalações – como dobras dos acontecimentos primeiros. Para esses casos, pode-se pensar uma autonomia relativa, na medida em que o observador percebe a relação de referência do vídeo com uma situação de arte anterior. O filme, a fotografia, o vídeo tornam-se marcas, ao mesmo tempo, que dobras do acontecimento artístico ausente. São ocorrências artísticas independentes que se relacionam e se implicam numa topologia complexa que virtualiza a obra materializando sua propriedade essencialmente temporal. Esses trabalhos, essas obras-arquivo, permitem transferências materiais de um suporte (o corpo, o ambiente social, por exemplo) a outro (o vídeo, a fotografia), articulando as impressões processadas por via de "apropriação", "acumulação", "supressão", "distribuição" e "deslocamento, sempre a partir de um arquivo e agenciando corpos diferenciados.

Dos anos 80 em diante, a apropriação e a manipulação a partir de arquivos têm mostrado a ampliação "barroca" da criação poética de artistas plásticos que dobram, redobram e desdobram os registros em videoarte, instalações e livros como trabalhos-fantasma da obra, cuja autonomia relativa dá a eles uma condição específica. Tunga e Ricardo Basbaum, por exemplo, utilizam seus registros de performances e intervenções e produzem trabalhos que remetem a trabalhos anteriores e a outros posteriores, desnorteando a linha do tempo no processo de produção, sempre mantendo o vínculo com trabalhos desaparecidos e suas documentações processuais.

Tunga produziu dois livros a partir de fotografias de registros de eventos: *Barroco de lírios* (TUNGA, 1997) e a *Caixa Tunga* (TUNGA, 2007), esse último, recentemente lançado pela Cosac Naify. A *Caixa Tunga* desdobra não somente performances e eventos, mas mostra as relações transversais entre desenhos, objetos, esculturas, filmes, fotogramas, todos transformados em livros-cartaz, livros-filme, livros-fotografia, livros-performance, sempre documentando e ao mesmo tempo desdobrando os novos suportes "transgêneros" que retomam aquelas impressões, aquelas escrituras impressas em corpos e objetos, agora transferidos para novos suportes que re-arquivam ainda que desviando as mesmas impressões que se repetem.

Um conjunto de vídeos (em arquivo DVD) de Ricardo Basbaum apresenta os trabalhos da série de performances *Eu + você,* registrados e editados para o novo suporte, de maneira a dar uma autonomia, ainda que relativa, aos novos trabalhos desdobrados. Em arqui-

vo videográfico (em DVD), o *Sistema Cinema* de Basbaum registra as imagens captadas por câmeras em suas instalações e ambientes que agregam objetos, materiais, corpos e diagramas. As câmeras registram continuamente as pessoas e os acontecimentos em suas exposições. O *Sistema cinema* de Basbaum é uma modalidade de utilização dos aparelhos de visibilidade bastante inusitada, na medida em que, de um lado, remete auto-reflexivamente ao trabalho artístico em situação institucional; de outro, agencia o observador à condição social de seu presente de vigilância e controle, ao poder virtual e sem lugar de nossa cultura, poder que utiliza os mesmos dispositivos com fins distintos. Em seus ambientes em que o diagrama e o Sistema Cinema se encontram atuantes, corpos e sujeitos podem se agenciar a algo fora da rede de controle que busca manter o consenso e as comunidades de identificação. As redes que Ricardo Basbaum visa colocar seu observador são emaranhados que agenciam-no antes a ordens problemáticas do sistema, fissuras como dimensão do próprio diagrama.

Imagem-registro, videoarte, livro de artista, ambiente relacional (instalação) são algumas propostas artísticas de reutilização de material de arquivo através dos equipamentos técnicos de produção de imagem do mundo contemporâneo. Mas qual a singularidade do arquivo para a arte contemporânea, uma metáfora da obra, como afirma Cristina Freire (FREIRE, 2006 a)? Certamente, o arquivo é um efeito da obra de arte contemporânea, seu trabalho temporal, ameaçador e arriscado. A obra, não como um produto da criação de um sujeito-artista, mas como um trabalho relacional e topológico que se desdobra no tempo e agencia subjetividades múltiplas em seu ambiente virtual. As tecnologias de registro de imagem e de arquivamento na era eletrônica podem colaborar nessa transformação da arte, proporcionando não a conservação da memória da cultura de algo desaparecido, mas os agenciamentos que dividem e criam o dissenso nesse espaço de convivência. Há um papel estético-poético do arquivo na arte contemporânea que diz respeito a sua função ética, enquanto arte crítica no interior de uma cultura submetida ao controle pela dispersão. A necessidade de se registrar o evento artístico e de reunir documentos de sua existência levou à descoberta do arquivo como uma modalidade topológica concreta da obra, dimensão que permite agenciamentos perigosos no espaço mesmo da autoridade, que é esse do arquivo[3].

O arquivo, portanto, não se define apenas pela reunião técnica e material de um conjunto de documentos que registram processos artísticos. Ele revela idéias, sentidos, temporalidades, enfim, sistemáticas desses mesmos processos. Sobretudo, além de reunir e revelar um determinado dispositivo processual, o arquivo faz surgir escrituras falsificantes, distributivas, supressivas, que complicam a temporalidade da lógica da identificação e do acúmulo, expondo pulsões destrutivas no interior mesmo do processo narrativo em que se dá o arquivamento. São agenciamentos de forças, incorporações de objetos do mundo, desvios de movimentos, retornos, esquecimentos, desaparecimentos, enfim, impulsos, acontecimentos e processos que dilatam o arquivo a um tempo de indeterminação. Se há, portanto, um acúmulo de índices de acontecimentos ocorridos (os restos,

os despojos, os registros) que revelam idéias e processamentos poéticos, há também, simultaneamente, uma imensa disponibilidade para rachaduras, fissuras, esquecimentos enquanto processos também próprios ao arquivo, em virtude de sua natureza mesma, de sua pulsão destruidora. Isto é, o arquivo tem uma potência de abertura e uma escritura próprias através das quais partes de seu corpo podem ser agenciadas, produzindo conjunções e desvios, encontros e modulações, ressonâncias e diferenciações. E qual a colaboração específica das imagens nesse processo? Potencializar a estratégia ontológica que evita a redução do virtual no atual. No vazio deixado pela obra presente enquanto objeto artístico pleno insiste essa topologia virtual, o arquivo como obra da ausência. Urge, em nosso contexto técnico, onde o poder e o controle invadem nosso interior (nossos ambientes, mas também nossos corpos), avaliar a disposição e a especificidade dos instrumentos técnicos na produção da arte contemporânea e a disposição temporal dessas "obras do arquivo", ou do efeito-aquivo da arte contemporânea.

Trata-se de compreender, com esta pesquisa, essa relação entre a arte e o arquivo. Antes de tudo, será importante avaliar historicamente a importância da crítica institucional e de seus desdobramentos na arte contemporânea. Mas será preciso no âmbito desta pesquisa, em primeiro lugar averiguar a potência do arquivo e sua vinculação com as escrituras processuais desdobradas, a efetiva realização da apropriação no interior mesmo do arquivo de um artista. Em segundo, trata-se de estudar o papel do regime foto-cinematográfico na produção atual dessa arte processual vinculada a arquivos. Em terceiro lugar, será fundamental pensar como essa produção se relaciona com o arquivo da cultura atual, isto é, com as condições atuais de produção de visibilidades e de discursos. Buscamos, com o estudo das práticas de registro, apropriação, arquivamento e deslocamento, compreender a disponibilidade intrínseca do arquivo como diferenciação autopoética. A referencialidade vinculada ao processo e ao arquivo diminui o interesse sobre uma linguagem específica, bem como um gênero, revelando mudanças em relação à reflexividade crítica da obra modernista. Agora são as condições do arquivo, seus próprios dispositivos de visibilidade e de discurso, que a obra tem como referência e não mais uma linguagem.

Rosalind Krauss, articulou a idéia de uma arte de arquivo na crítica contemporânea em "O espaço discursivo da fotografia" (KRAUSS, 2002: 40-61). A pensadora americana afirma que a fotografia não pertencia originalmente ao espaço discursivo da arte, cujos conceitos fundamentais eram a obra, o sujeito autor, o gênero. A historiadora mostra que a fotografia pertencia até meados do século XIX ao discurso topográfico da geologia e não ao saber estético, cujo código visual de representação aplainada e comprimida transformou as vistas em paisagens. As primeiras, ao contrário das últimas, não eram expostas em paredes de museus, mas guardadas e expostas em móveis-arquivos. Foi depois de 1860 que a fotografia entrou para a instituição Arte e passou a ter lugar no discurso da História da Arte e nas paredes das galerias. Mais contemporaneamente, entretanto, segundo a autora, os especialistas da fotografia aplicaram aqueles "conceitos

fundamentais do discurso estético ao arquivo visual". A noção de "arquivo visual" no texto de Krauss remete tanto ao móvel onde se guardava e expunha as vistas como à noção de "formação histórica" proveniente da teoria foucaultiana sobre os discursos e visibilidades.

No Brasil, Cristina Freire utilizou, com muita propriedade, a expressão "arquivo como metáfora" para pensar a arte conceitual. Inspirada na noção desenvolvida por Foucault, Freire entende o arquivo não apenas como um espaço físico para armazenagem de documentos e de obras, mas como um dispositivo que "revela mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de idéias" (FREIRE, 2006a: 73). O arquivo não é, entretanto, apenas uma metáfora. A idéia de que a obra de arte é uma alegoria, mesmo que de seus próprios processos, revela desejos de um pensamento da representação ainda que entendida problematicamente. A obra contemporânea torna-se, com efeito, uma prática arqueológica muito particular, na medida em que ela apresenta uma topologia material-temporal que se abre e se disponibiliza para desdobramentos transversais com ressonâncias em novos trabalhos ou em novos corpos.

Essas duas historiadoras citadas acima, Rosalind e Krauss e Cristina Freire, trabalharam com a noção de arquivo fundamentadas em seus conceitos a partir da teoria de Michel Foucault sobe a arqueologia. Para Foucault, as práticas discursivas não eram simplesmente modos de fabricação de discursos, mas um conjunto de técnicas, instituições, comportamentos, tipos de transmissão e difusão que se mantêm e marcam as produções culturais do momento estudado. Pela análise arqueológica, Foucault não intencionava estudar obras ou discursos de disciplinas específicas, mas o atravessamento de diversas disciplinas, ciências e práticas. Com isso, o estudo arqueológico do saber no pensamento do historiador-filósofo francês vinculou-se ao problema do poder. Ele dizia: "Nenhum saber se forma sem um sistema de comunicação, de registro, de acumulação, de deslocamento, que é em si mesmo uma forma de poder, e que está ligado, em sua existência e em seu funcionamento, às outras formas de poder. Nenhum poder, em compensação, se exerce sem a extração, a apropriação, a distribuição ou a retenção de um saber" (FOUCAULT, 1997, p.19). Esses procedimentos de "registro", "apropriação", "acumulação", "distribuição" e "deslocamento" reencontraremos nos processos dos artistas com os quais estaremos trabalhando.

A questão do arquivo ganhou, porém, novos problemas com o pensamento de Jacques Derrida. Em *Mal de arquivo, impressões freudianas*, Jacques Derrida propõe-se a distinguir o arquivo daquilo a que foi reduzido como simples lugar para preservação da memória, como possibilidade de se reaver uma origem, um princípio perdido. Para Derrida, todo arquivo pressupõe inscrições, marcas, impressões, assim como modos de decodificação – o armazenamento e a preservação das impressões, mas também desvios e desaparecimentos. O arquivo pressupõe um lugar de consignação como reunião dos signos, bem como uma técnica de repetição. Derrida afirma que o arquivo tem uma

pulsão tópica de conservação (suporte e lugar de guarda) mas também uma pulsão destruidora que contradiz a primeira. O autor francês trabalha a noção de "mal de arquivo" em seu texto a partir de duas ordens ou princípios: a relação com o tempo, a memória, a história, por um lado; e, por outro, a vinculação do arquivo ao lugar da lei, do comando e da autoridade (DERRIDA, 2001: 32). O efeito-arquivo tal como identificamos na arte contemporânea procede por apropriações e deslocamentos que terminam por afetar o próprio arquivo como lugar de conservação.

O efeito-arquivo é, portanto, um dispositivo. Não é apenas um suporte para uma determinada prática artística, um meio para uma determinada linguagem. É um dispositivo através do qual a arte se pensa a si própria como prática discursiva e como produção de visibilidade falsificante no interior de nossa formação cultural. O efeito-arquivo levanta problemas de reflexividade que ultrapassam o espaço de uma obra particular e de um gênero histórico ao qual ela teria como referência. A obra contemporânea crítica e reflexiva tem como referência o próprio arquivo, isto é, os procedimentos, as condições e os produtos da arte e de nossa formação cultural. O arquivo é a condição mesma da obra contemporânea: topologia potente e multiplicidade material que virtualizam relações variáveis e remetem a práticas, visibilidades, espaços, tempos e subjetividades então produzidos nos acontecimentos desaparecidos, mas também a se produzir em trabalhos ressonantes.

---

[1] É o que afirma Ricardo Basbaum em sua apreciação sobre a linha orgância: "Lygia Clark had managed in just a few short years to transfoan paparently formal problem within the painting's protected surface into a matter that questions the very nature of the artwork relation with real space. With Clark, contemporary art is necessatily an investigation of the art field's borders in terms of irs erlationship to the continuity of mind-body, in which the senses –all not only visual – contribute to producing a wa way of thinking that is ultimately the pruction of a body: the production of life-forms" (BASBAUM, 2006: 88).

[2] Considerada temporal, a arte contemporânea terá o epíteto de impermanente dado por Harold Rosemberg que pensou essa nova condição da arte a partir de comentários de Edgard Allan Poe e Macel Duchamp. A impermanência do objeto de arte, segundo Rosemberg, surgiu como uma arma do artista contra a arte como suporte intelectual para idéias imutáveis, mas tornou-se um artifício estilístico ao preservar materiais efêmeros como lixo, jornais velhos, cobertores em bronze ou plástico para proteger as obras formadas com eles da devastação do tempo (ROSEMBERG, 2004: 97).

[3] Em *Mal de arquivo, impressões freudianas*, Jacques Derrida afirma que o arquivo tem uma pulsão tópica de conservação (suporte e lugar de guarda) bem como uma pulsão destruidora que contradiz a primeira. Derrida trabalha a noção de "mal de arquivo" em seu texto a partir de duas ordens ou princípios: a relação com o tempo, a memória, a história, por um lado; e, por outro, a vinculação do arquivo ao lugar da lei, do comando e da autoridade (DERRIDA, 2001: 32).

O lugar da ação

Alexandre Emerick Neves

Professor de História e Teoria da Arte - UFES
Doutorando em Artes Visuais, PPGAV - EBA – UFRJ

Este texto tem como objetivo investigar como a relação do movimento com o espaço e o tempo é abordado nas obras de arte, com destaque para as possibilidades abertas pela imagem-movimento dos registros fílmicos e videográficos.

Gesto; espaço-tempo; lugar.

This text aims to investigate how the movement's interaction with the space and the time is approched in the works of art, with emphasis on possibilities oppened up by the image-movement in the film and video records.

Gesture; espace-time; place.

Não é meta deste estudo alcançar designações mais conclusivas para os conceitos de ação, espaço-tempo e lugar, mas diagnosticar de modo mais geral os deslocamentos da idéia de lugar da ação em seu trânsito pela diversificada noção de obra na arte moderna e contemporânea. Sem pretender estruturar um panorama histórico, limito-me a um reduzido elenco de estudos de caso para discorrer sobre os conceitos levantados.

A pintura e a escultura, de um modo geral, evidenciam um movimento nocional, seja na exasperação dos gestos e ritmos ilusórios, ou em sua contenção e domínio. Parafraseando David Sylvester, o movimento nocional "põe em movimento o mundo material e imóvel".[1]

Seguindo Rodin, podemos observar como em escultura o movimento é a transição de uma atitude para outra. O que ocorre com uma escultura como *Homem que caminha*, de 1900, é que Rodin aglutina em uma mesma imagem aspectos de gestos sucessivos da ação concatenados no espaço plástico. Prova disso é o pé esquerdo da figura ainda plantado no chão, gesto imediatamente anterior ao momento referido da ação. Momentos sugeridos, passos que se seguiriam, são dados em uníssono no espaço plástico da obra elaborado como lugar do movimento nocional.

David Sylvester toma a superfície das pinturas e das esculturas em dois grupos para traçar um contraponto; as primeiras regulares e finamente acabadas, para o autor um "tratamento aerodinâmico",[2] as demais são irregulares e despreocupadas com a polidez do acabamento. Enquanto a lisura das obras anteriores denotaria rigor e impessoalidade, liberdade e singularidade seriam apontadas pelo autor como idéias carregadas nas superfícies acidentadas. . Mas o interesse aqui não é apenas atestar que as superfícies irregulares salientam o teor metafórico da matéria, mas também apontar a presença do artista através das marcas de seus gestosintensificando, em contrapartida, os valores humanísticos do ato criativo. Rosalind Krauss enfatiza como as esculturas

de Rodin estão carregadas desses valores pelas marcas conscientemente deixadas pelo artista, *Homem que caminha* chega a apresentar uma marca profunda que lhe deforma o dorso. Trata-se de um somatório, pois "coincidem na superfície da obra dois sentidos do processo: nela a exteriorização do gesto encontra-se com a marca impressa pela ação do artista ao dar forma à obra".[3] Lembremos como a massa escultórica alcançada por Medardo Rosso em *Criança no peito*, de 1889, por exemplo, dilui a região fronteiriça entre o corpo da escultura e o espaço circundante, o que para Argan faz emergir "uma nova estrutura, comum ao objeto e ao espaço".[4]

O que estamos apontando aqui é um elo na irregular passagem de conexão entre o espaço plástico da obra e o espaço do espectador. Um gesto desconcertante de Jasper Johns, uma mordida na tela em *A painting bitten by a man*, de 1961, abala a barreira fronteiriça entre esses dois mundos. Se, para Merleau-Ponty, "nossos corpos não estão no espaço como as coisas; eles habitam ou assombram o espaço",[5] podemos afirmar que se torna lugar o espaço habitado pelo corpo ou assombrado pelas pistas de sua presença, sejam elas rastros ou demarcações. Pinceladas são também marcas de uma ação, mas chegamos ao ponto em que uma ação qualquer, corriqueira, um gesto facilmente identificado e familiar ao espectador pode ser apresentado como elemento animador de sentido na obra. Uma pincelada virtuosa ou expressiva não parece familiar à gestualidade de qualquer um, uma mordida não faz parte do treino de um artista. É um gesto-gesto, auto-referente, sua artisticidade é dada na natureza ampliada do gesto, pelo lugar da ação. Morder um quadro é, sobretudo, incorporar-se à arte, inscrever-se em um circuito de renúncias e desvelamentos.

Johns marca o corpo da pintura revelando "a superfície pictórica como um local de registro visível de acontecimentos físicos e psíquicos".[6] Da representação de eventos ocorridos em outros tempos e lugares para eventos localizados no espaço do espectador, embora ainda ações consumadas em sua dimensão temporal. Morder, cortar, furar, queimar, mais que representação do lugar da ação, a obra apresenta-se como o local de demarcações de ações reais. Johns estabelece a tela como local intermediário entre o espaço plástico da pintura e o espaço real habitado tanto pela obra quanto pelo espectador. Conexão que, em sua sutileza, permanece fronteiriça, mas assevera a relação entre a superfície da obra e o espaço circundante anunciada na escultura de Medardo Rosso. Em *A painting bitten by a man,* o espectador pode se identificar com o gesto sugerido pela marca por não ser uma marca típica das mãos hábeis do artista. Por ser um qualquer gesto, é uma ação psicologicamente deslocada do fazer artístico para o fazer qualquer, da prática do atelier para a vida prática.

Na arte contemporânea ocorre uma transferência de sentido para o corpo do espectador, da evocação de gestos no espaço plástico para a aproximação com os gestos do espectador no espaço físico que ele compartilha com a obra. A proposição de heappenings e as ações performáticas respondem a essa imersão da arte no espaço-tempo real.



Jasper Johns,
Painting Bitten by a Man, 1961

No caso da performance, a obra se instaura na situação presencial do artista no espaço. Aqui importa lembrar a precocidade das realizações de Flávio de Carvalho iniciadas com sua *Experiência n° 2,* de 1931, que deu início a uma série de apresentações públicas do artista. Condensados, artista e espaço são, na duração da ação, a obra.

Mais que agregar qualquer coisa ao mundo da arte, as ações do grupo Fluxus tendem a eliminar esse campo. Apresentando-se como um qualquer evento, ele pode ocorrer em qualquer tempo, qualquer lugar, um entrecruzar dos percursos do território da ação artística e do território da ação qualquer. Cabe lembrar aqui que a idéia de subir em um caixote para discursar simbolizava, para os cidadãos ingleses, estar momentaneamente alheios às leis e à ordem daquele território do qual se ausentavam pela simples falta de contato com o solo. O que parece ter ocorrido é que esse caixote, de tanto uso, desenvolveu seus próprios critérios e valores, códigos e disciplinas, o que era um dispositivo de escape estabeleceu-se como um território. Assim, ações como as do Fluxus são, na verdade, uma tentativa de descida do caixote institucionalizado.

O mundo nos é dado a ver constantemente transformado em seu movimento, e o que entusiasmou os futuristas, por exemplo, foi a velocidade do mundo moderno, levando-os a experimentar as distorções plásticas do cubismo dinamizadas, de modo a alcançar uma favorável representação desse mundo veloz. Mas o espaço plástico não é habitação do tempo, senão abrigo para elementos substitutivos em sua representação. É com o registro fílmico, e depois com o videográfico, que os artistas alcançam a plena representação do tempo com a imagem-movimento. Podemos definir a pesquisa da imagem-movimento como vinculada "à passagem *visível* do tempo, à incessante modificação da matéria visual".[7] O fluxo temporal, trabalhado como elemento constitutivo da obra de arte.

Com a imagem-movimento a performance passa a ter o filme e o vídeo como lugar de representação. Em *Auto-Retrato*, obra de 1975, um Super-8 de 3 minutos de duração, Marcelo Nitsche propõe sua presença no filme como obra em processo. Registra sua ação como artista, ou paródia dela, aplicando pinceladas de tinta sobre o seu rosto. Uma volta em torno da atividade artística gerando um estado nodal, onde o fazer do artista é ironicamente o ponto central.

Bruce Nauman também é irônico em *Art Make-up*, de 1967/68. Aplica sucessivas camadas de cores em seu corpo sugerindo recriações sucessivas de sua imagem. O corpo do artista como suporte de uma pintura-maquiagem em um jogo ardil entre sinceridade e engano. Uma ação construtora de imagens decididamente artificiais; tanto apresenta quanto camufla.

Como registro do real, a imagem-movimento corresponde ao conjunto de gestos que compreendem a ação, seu ritmo, duração, as relações dadas entre o corpo e o espaço.



Douglas Gordon,
24 Hour Psycho, 1993.

Como na tela ilusionista, o sentido é dado pela "natureza das coisas mostradas em sua vinculação".[8] Mas ao explorar as potencialidades fílmicas e videográficas da imagem-movimento, a arte passa a reinventar as ações, estender e intensificar essas vinculações, investigar a natureza desse lugar midiático onde ocorrem. O que merece um melhor diagnóstico aqui não é o movimento "que a pintura, vimos, pode sempre imitar",[9] mas o fluxo temporal derivado da imagem-movimento, pois o registro fílmico ou videográfico estabelece a "percepção incessantemente modificada de um conjunto".[10]

Mais que registro do real, as imagens-movimento são reveladoras de efeitos de uma realidade intrínseca ao meio. Realidade imagética que não pode ser alicerçada apenas na captura de ações reais, nem advir somente da exploração da forma plástica, e sim na exploração das possibilidades próprias dos elementos fílmicos e videográficos, em ações possíveis apenas com o recurso da imagem-movimento. Apoiamo-nos uma vez mais na crítica do cinema, pois ele "trabalhará o movimento, o gesto, a lentidão e a velocidade, a fisionomia, cara a Balázs, e até mesmo, diretamente, o tempo: tudo o que a pintura só pode atingir à custa da contorção ou da trapaça".[11] Se o movimento é um suficiente efeito de realidade, é também possibilidade de distorção dela. O filme e o vídeo determinam lugares que possibilitam ações inusitadas: em lentidão, aceleração, retrocedidas, repetidas, sobrepostas, movimentos de aproximação e distanciamento, e muitas outras possibilidades que poderíamos chamar de distorções temporais.

Smoking, filme de Joe Jones, parte integrante do *Fluxfilm* de 1966, não é somente o re-

gistro do perfil de uma pessoa soltando a fumaça tragada de um cigarro, pois a distorção temporal obtida pela redução da velocidade da ação é reveladora de momentos ocultos à observação natural. Assemelhando-se à massa escultórica do rosto feminino em *Criança no peito*, a fumaça envolve o rosto diluindo seu contorno e somente aos poucos vai dissociando-se dele, migrando para o espaço. O comum torna-se incomum pela vista em distorção temporal. Esse tipo de artifício é estendido por Douglas Gordon, que se apropria de obras consagradas do cinema, parte da memória visual contemporânea. Gordon utiliza projeções em telas pendentes para colocar o espectador em uma situação de impasse, entre a familiaridade e a estranheza. Em *24 Hour Psycho*, de 1993, o filme de Alfred Hitchcock tem sua narrativa minada pela distorção temporal. A literalidade do título indica o quanto é reduzido o ritmo e o quanto é prolongado o gesto, uma lentidão que, para Rosalind Krauss, leva a imagem a um ritmo "hipnótico, quase catatônico".[12]

A distorção temporal pode também advir de outro atributo trazido pela imagem-movimento em registro fílmico ou videográfico; o acréscimo do som que traz consigo a fala. *Boomerang*, realizado por Richard Serra com o auxílio de Nancy Holt em 1974, traz um "presente em colapso".[13] Holt aparece em um estúdio falando ao microfone e recebendo com algum atraso sua própria fala, o que a faz vacilar com a desconexão entre pensamento, fala e audição. Uma suspensão na escala de tempo derivada de uma imagem contínua e renovada, rompendo com qualquer possibilidade de linearidade. A experiência transcorre em uma distorção temporal com o enlace entre o dizendo e o dito, o fazendo e o feito. Por mais que se trate de um novo momento da ação, ele se comporta e se confunde com a anterior, o fluxo de imagens e sons girando em torno do imediato presente; a linha do tempo emaranhada como um novelo, um "espiral de infinito retorno".[14]

Para Aumont o olhar se exerce na profundidade de um campo por onde caminha em idas e voltas.[15] Em *Trhee transitions*, de 1973, Peter Campus limita esse campo com um anteparo de papel para logo potencializá-lo, para anunciar, mais que sua profundidade, sua espessura. Na primeira ação do vídeo o artista corta e atravessa uma superfície de papel que sugere uma parede. Duas câmeras registram a ação, uma de cada lado da suposta parede. A soma das imagens mostra o artista cortando e atravessando o próprio corpo. A ação de Peter Campus se dá no mundo, mais especificamente no estúdio, e quem estava lá e presenciou sua ação guardou na memória sua travessia da parede de papel e, assim, carece assistir o desfecho do intento. Assistindo ao vídeo, porém, permanece a situação do observador diante da obra, em que uma "*vista* é oferecida ao espectador".[16] Aumont argumenta que essas vistas derivam de registros de ações, performances em estúdios ou ao ar livre. Explorando as possibilidades dos dispositivos, os artistas alcançam tipos específicos de vistas, iniciadas em performances reais, mas reveladoras de sentidos pela dinâmica de uma ação que tem lugar apenas nesse meio. O que Campus propõe é uma ação que somente pode ocorrer no espaço-tempo da imagem-movimento videográfica. Se, para Platão, a dificuldade de olhar uma pintura está em ser ela ofertada à visão por apenas um ângulo, a imagem-movimento proporciona uma visão total das coisas e, mais



Peter Campus,
Interface, videoinstalação,
1972

que isso, a junção dessas imagens até então possíveis somente no pensamento. Assim, vídeos como *Trhee transitions* estabelecem uma conexão com o mundo das idéias, verdades para Platão, e o mundo das aparências, desprezado pelo filósofo. A imagem-movimento proporciona, como movimento aparente, a conexão de ações idealizadas com ações reais. De modo desconcertante, é o mundo das aparências que mais nos aproxima do mundo das idéias.

Ainda representação, aparência e ilusão. Mas representação de algo que jamais ocorreu, uma idéia-evento que além de ser imaginada como uma performance – atravessar o anteparo de papel -, é também representação de uma ação derivada de um pensamento fomentado pelas condições específicas do meio. Aparência da aparência, uma trapaça já observada na pintura ou na escultura, mas aqui uma ação-trapaça por ser uma imagem-movimento, pois Peter Campus em sua performance apenas atravessou o anteparo de papel, e não o próprio corpo. Um ilusionismo que não quer ter parte com a realidade, mas instituir com a ilusão uma realidade própria, desvinculada de qualquer relação com o curso do real. Não opera uma fissura no real de modo semelhante aos intrometidos

objetos surrealistas, [17] pois é tangível à razão, sem qualquer aspecto de irracionalidade, é perfeitamente discernível no comentário do domínio do dispositivo e de seus recursos, na relação entre pensamento e imagem. Voltando à idéia de subir em um caixote, ao planejar o uso das possibilidades oferecidas pelos dispositivos, Peter Campus está, de certa forma, subindo em um caixote eletrônico, um caixote sobre o outro. Pode, então, agir de modo diverso ao possibilitado pela ação no mundo real. Subindo no caixote, Campus salta do território real de trabalho para o lugar midiático de exercício poético.

Ver uma pintura ou assistir a um vídeo dá-nos conta, em maior ou menor grau, de nossa posição no mundo frente à obra. Evidenciando seu estar no mundo, a obra de arte burla o plástico e alcança a dimensão espaço-temporal do espectador. Penetrar ambientes, eclodir de ovos, vestir capas, emergir em um oceano vivo e ser levado por uma correnteza humana, são exercícios praticados ao se visitar eventos artísticos desde que a obra de arte desprendeu-se de uma dimensão imagética hegemonicamente plástica. Não é apenas o assistir que é disponibilizado ao espectador, mas o presenciar, e, seduzido ou capturado, ser partícipe da ação.

Diante de um vidro transparente o espectador vê simultaneamente seu reflexo e sua imagem projetada, é assim que a obra de Peter Campus rivaliza ainda mais com a crítica platônica, propondo a potencialização da imagem no diálogo das aparências em *Interface*, videoinstalação de 1972. Tanto afirma o lugar do espectador no ambiente da obra como lhe assegura presença temporária na obra; um público que tanto assiste quanto presencia a obra em processo. A transparência do suporte traz um aspecto espectral à imagem do corpo inserido na fusão do espaço da obra com o espaço real. Para Merleau-Ponty o corpo é visível e vidente em um mundo que não para de se fazer ver.[18] O espectador, na imagem de seu corpo, torna-se visto no corpo da obra.

Em *Interface* o espectador reconhece o imediatismo de sua ação fecunda, gestora de sentidos, conduzida e condutora, e não a ação do artista na elaboração da obra. Em sua presença como espectador, com sua presença como imagem, a obra acontece. Ao visitar uma exposição à procura de obras de arte o espectador se vê obra: convite e tocaia.

A duração da obra confunde-se com a duração do gesto do espectador. A obra se instaura no gesto genitor do espectador que tem lugar no enlace entre o espaço-tempo real e o espaço-tempo das imagens. O espectador tem em sua imagem um elemento intensificador de sua presença. Tangenciando o teatro, temos um gesto-chave qualquer de um ator qualquer em um palco qualquer do mundo, e para além dele.

---

[1] David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 597.
[2] David Sylvester, *op. cit.*, p. 59.
[3] Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 36.

[4] Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p. 146.
[5] Christine Poggi, *Seguindo Acconci / visão direcionada in* Ana Cavalcanti e Maria Luiza Távora, *Arte e ensaios 16*, p. 161.
[6] Christine Poggi, *Seguindo Acconci / visão direcionada in* Ana Cavalcanti e Maria Luiza Távora, *Arte e ensaios 16*, p. 165.
[7] Jacques Aumont, *O olho interminável*, p. 216.
[8] Anne Cauquelin, *A invenção da paisagem*, p. 85.
[9] Jacques Aumont, *op. cit.*p. 139.
[10] *Ibid*., p. 140.
[11] Jacques Aumont, *op. Cit.,* p. 216.
[12] Hal Foster, Rosalind Kraus, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, p.657.
[13] Rosalind Krauss, *Vídeo: a estética do narcisismo*, *in* Ana Cavalcanti e Maria Luisa Távora, *Arte e ensaios 16*, p. 147.
[14] Rosalind Krauss, *Vídeo: a estética do narcisismo*, *in* Ana Cavalcanti e Maria Luisa Távora, *Arte e ensaios 16*, p. 145.
[15] Jacques Aumont, op. cit., p. 43.
[16] *Ibid*, p. 155.
[17] Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 138.
[18] Jacques Aumont, *op. cit.,* p. 51.

Pintura depois do Modernismo

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo
Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia

As teorias modernistas voltadas para as artes plásticas abandonaram o tema, o contexto cultural e a iconografia, para valorizar unicamente a organização formal das obras. Contudo, depois do modernismo, a pintura tomou um caminho que não é mais linear ou previsível, apresentando novas relações entre o artista e a imagem e entre a imagem e o espectador, abalando os critérios seguros do modernismo.

Pintura; modernismo; formalismo.

The modernist theories directed toward the fine arts had abandoned the subject, the cultural context and the iconography, to value solely the formal organization of the works. However, after modernism, painting took a way that is not more linear or predictable, presenting new relations between the artist and the image and the image and the spectator, shaking the safe criteria of the modernism.

Painting; modernism; formalism.

O modernismo nas artes visuais foi acompanhado por uma grande e consistente reflexão teórica. É notável a relação entre pintura modernista e crítica formalista, por exemplo. Segundo a crítica formalista, a arte modernista se caracteriza por uma síntese cada vez mais concisa de seus elementos e por sua crescente autonomia. Contudo, com o advento da arte pop e do minimalismo, a arte passou por profundas transformações e o debate teórico precisou rever seus pressupostos, sobretudo a idéia de que seria necessário atingir o determinante único da organização formal da obra mediante o isolamento de uma única variável, a qual deveria poder ser abstraída de toda e qualquer manifestação artística sem levar em consideração o tema, o contexto cultural ou a iconografia. A produção contemporânea não pode mais ser avaliada segundo este critério, pois muitas vezes incorpora significados que estão além da mera estrutura formal das obras. Além disso, as teorias da arte moderna pressupõem uma leitura evolutiva da História da Arte que não admite retornos, ao passo que uma das características da arte contemporânea é a ausência de preconceitos contra estilos e linguagens anteriores: ela inclusive se alimenta destes por meio de citações, releituras e alusões.

Devido a fatores como estes, a arte contemporânea exige novas abordagens teóricas, o que torna uma tarefa inadiável para os artistas, pesquisadores e críticos de arte, procurar novos critérios e possibilidades de interpretação. Porém, devido à sua própria diversidade de linguagens e intenções, a arte contemporânea parece escapar a um discurso tão coerente como aquele que se referia ao modernismo, o qual ela nega. Assim, coloca-se a questão de saber se a contemporaneidade possui referências teóricas que lhe são próprias, ou se a reflexão sobre ela sempre se baseia na negação das premissas modernistas.

A idéia de modernidade esteve ligada ao questionamento dos processos de representação. Escritores como Proust, Kafka e Joyce, desnaturalizaram a linguagem, rompendo com a visão de que ela seria um meio transparente, tornando abruptamente visíveis na textura da narrativa o status problemático do autor e da autoria; repudiaram as formas fixas e autoridade cultural das academias. Essas rupturas não se restringiram à literatura, mas se deram em todas as artes, e quando tentamos procurar explicações para elas, costumamos lembrar que o final do século XIX e o início do século XX foram marcados por mudanças fundamentais nos meios de produção cultural, graças ao surgimento da fotografia, do cinema, do rádio e da indústria fonográfica. E de um modo ou de outro, os movimentos artísticos se apaixonaram pelo novo.

Além disso, como observa Raymond Williams, devido às duas grandes guerras, entre outras coisas, os artistas mudavam continuamente para as grandes metrópoles, ou de uma para outra e, como sabemos, muitos deles foram parar em Nova York. Segundo Williams, este cruzamento interminável de fronteiras também contribuiu para que se instalasse a tese do status não-natural da linguagem, graças à experiência do estranhamento visual e lingüístico, e ao confronto com formas de representação que não eram familiares. E assim teria surgido a narrativa singular do sujeito desajustado, solitário ou independente**.** Mas posteriormente o modernismo foi canonizado e integrado ao novo capitalismo internacional, e as imagens de alienação, bem como as narrativas descontínuas foram assimiladas pelo cinema e pela publicidade.[1] Quanto às artes visuais, embora algo como uma "Teoria Modernista" possa ter surgido com Baudelaire, muitas das idéias que temos acerca da arte moderna se tornaram mais evidentes depois do cubismo. Nos textos dos primeiros artistas abstratos não-expressionistas, como Malevich e Mondrian, encontramos alguns elementos centrais para o discurso modernista, como a idéia de que a arte abstrata seria o resultado de uma linha evolutiva, além de certo tom de utopia, que se manifesta no sonho de atingir uma linguagem objetiva. Não é por acaso que muitos movimentos modernistas abrangem a arquitetura. Vários movimentos modernos como, por exemplo, a Bauhaus e o Neoplasticismo, propuseram um tipo de arte que fosse capaz de se integrar ao cotidiano e à indústria.

Segundo os teóricos do Neoplasticismo cada prática artística deveria ser decomposta segundo seus elementos essenciais e estes deveriam ser reduzidos ao mínimo, para depois serem articulados num todo indivisível e não hierarquizado. Podemos observar, por exemplo, que vários artistas do Neoplasticismo problematizaram a questão do limite, ou seja, do chassi e da moldura, preferindo excluí-la e passando a trabalhar com polípticos, porque o próprio limite era um elemento da prática artística que deveria ser elementarizado e integrado.

Um aspecto interessante do Neoplasticismo está na importância que seus artistas deram aos ambientes, que eram pensados como uma espécie de "arte híbrida", permitindo-me aqui o uso um tanto quanto anacrônico do termo. Mas os artistas do neoplasticismo

acreditavam que depois que uma arte tivesse definido os limites de seu próprio campo e descoberto seus meios específicos, por meio de um processo de autodefinição e diferenciação para com outras artes, poderia descobrir o que ela teria em comum com as outras artes, ou seja, deveria haver um denominador comum que permitisse a integração entre diferentes artes.

Cerca de vinte anos depois, Clement Greenberg defendeu idéias muito parecidas com estas. Primeiramente, em **"**Vanguarda e kitsch**"** Greenberg procurou mostrar que a arte abstrata é uma imitação do ato de imitar, ou seja, que, ao deixar de imitar a natureza, o artista moderno passa a imitar os próprios processos de sua disciplina artística e que assim, os meios, ou processos artísticos se tornaram o próprio tema da arte[2]. Este argumento foi retomado no artigo "Rumo a um mais novo Laocoonte", onde Greenberg afirma que a principal preocupação das vanguardas foi a de libertar a arte do tema. Conseqüentemente, as vanguardas deram maior ênfase à forma, o que teria levado à afirmação crescente de cada modalidade artística como uma disciplina autônoma, rompendo com o predomínio da narrativa. A pintura teria, desse modo, se voltado para a pureza, graças a uma delimitação radical de seus campos de atividade, passando a aceitar as limitações de seu meio[3].

Porém, para Greenberg, aquilo que melhor caracteriza a pintura moderna é o fato do plano da pintura ter se achatado e se comprimido cada vez mais, até passar a coincidir com a própria matéria. A compreensão da evolução da pintura exposta neste artigo de 1940 foi condensada, nos anos 60, em "Pintura modernista", considerado seu artigo mais influente, onde a tese central é a de que cada arte teria testado uma série de normas e convenções para determinar quais lhe eram realmente essenciais, descartando as que seriam supérfluas. Neste artigo, Greenberg apresenta a famosa tese segundo a qual o modernismo se identifica com a autocrítica que teve início com Kant, porque ao longo do século XIX, cada arte teria levado a cabo a demonstração daquilo que seria único na experiência que propicia, determinando seus procedimentos exclusivos[4].

Finalmente, em 1962, seu argumento sofreu uma redução radical, exposta em "Depois do Expressionismo Abstrato", artigo no qual reconhece como autênticos pintores abstratos Newman, Rothko e Still, por terem renunciado ao caráter "pictórico" do Expressionismo Abstrato, graças a uma visão guiada pelo primado da cor[5]. Estes seriam os primeiros pintores abstratos que teriam realmente rompido com o cubismo, criando um novo tipo de espacialidade, que se abre e que expande a superfície da tela graças à cor. Se, em "Pintura modernista", Greenberg já havia escrito acerca do tipo de processo autocrítico que fornece a lógica do modernismo, processo este que tem por objetivo determinar a essência irredutível de cada arte, em "Depois do Expressionismo Abstrato" Greenberg afirmou que esta essência irredutível da pintura consistia em duas convenções constitutivas: a planaridade (*flatness*) e a delimitação da planaridade. E a mera observância destas duas convenções seria suficiente para criar um objeto capaz de ser experimentado

como pintura: uma tela esticada já existe como pintura, embora não necessariamente uma pintura bem-sucedida.

Costumou-se denominar a concepção de modernismo de Greenberg como "formalista", e uma das críticas mais contundentes ao formalismo de Greenberg foi feita por Leo Steinberg, que apontou, sobretudo, para o caráter "proibitivo" do formalismo, uma vez que autores formalistas costumam advertir contra interferências que perturbam a forma estética, esforçando-se por desnudar o valor artístico até chegar ao determinante único da organização formal: "na ética formalista, o ideal crítico permanece impassível à intenção expressiva do artista, impermeável à sua cultura, surdo à sua ironia ou iconografia" [6]. E devido às suas restrições os críticos formalistas, sobretudo Greenberg, teriam rejeitado a arte pop, o minimalismo, e tudo mais que aconteceu depois do Expressionismo Abstrato, exceto a *color field painting*.

É verdade que quando tentamos detectar quando teria se dado uma ruptura entre a pintura moderna e a pintura contemporânea, nos ocorre a lembrança de algo que teria acontecido em meados dos anos 50, quando podemos observar uma relação com o espaço diferente daquela que existia na pintura moderna. Como observa Alberto Tassinari, numa pintura de Jasper Johns "as coisas são vistas sobre um plano, não através dele - e não é um plano transparente, mas opaco", como se ele fosse transparente, ou seja, um anteparo[7]. Ainda segundo Tassinari, é evidentemente que esta nova concepção da superfície pictórica já surgiu no cubismo, sendo enfatizada com a colagem, e nunca mais a pintura teria sido a mesma, porque a partir da colagem a superfície passa a ser um espaço disponível para que se mostrem as operações feitas pelo artista. Já com a escultura contemporânea teria se dado uma relação realmente nova com o espaço, o modificando e sendo modificada por ele, como podemos observar em obras de Anthony Caro ou Richard Serra, para citar alguns exemplos. Tais obras não possuem mais apenas interioridade, elas emprestam algo do espaço comum para existirem.

Sobretudo devido a experiências que se dão neste espaço da experiência, na arte contemporânea a prática do artista, como sublinhou Rosalind Krauss, tornou-se eclética: "o artista se move errática e continuamente para além do domínio da escultura. Sua prática não é mais definida pelo seu meio, mas estabelecida por uma série de operações dentro de um conjunto de termos culturais em função do qual qualquer meio: fotografia, texto, desenho, e até escultura, entre outros, podem ser usados. Ele pode desempenhar várias funções" [8]. Ou seja, a lógica do espaço da prática pós-modernista não é mais organizada em torno da definição de um meio ou material, mas em torno de um universo de termos que são sentidos em relação a uma situação cultural.

No caso da pintura, podemos pensar em Rauschenberg. Inicialmente, na primeira década de sua carreira, Rauschenberg já usava sistematicamente fotografias em seus trabalhos. Mas, com o tempo, se tornou cada vez mais difícil pensar em suas obras como pinturas, pois

Rauschenberg se deslocou definitivamente das técnicas de produção (combine-paintings e assemblages), para técnicas de reprodução (silk-screen, transfer, etc.), substituindo muitas vezes a necessidade de criar obras originais pela utilização de imagens já existentes.

A percepção de que a partir dos anos 60 os artistas teriam passado a utilizar o plano pictórico de uma maneira diferente daquela prescrita pelos teóricos do modernismo não é nova: no artigo "Outros Critérios",[9] Leo Steinberg utiliza o termo *"flatbed"*, que podemos traduzir por "anteparo", caracterizando uma mudança quanto à postura do artista em relação à tela. Segundo Steinberg, mesmo as *drip paintings* de e os *Veils* de Morris Louis apresentam-se perpendicularmente ao nosso olhar: Pollock lançava as tintas sobre telas estendidas sobre o chão, mas isso era apenas um expediente, pois posteriormente a tela era pendurada na parede e então ele a analisava, para decidir qual seria a sua posição adequada, ou seja, depois de um momento de horizontalidade, voltava a se relacionar com ela a partir da sua postura ereta. Mas por volta de 1950, algo novo teria acontecido na pintura, como podemos constatar nos trabalhos de Rauschenberg e de Dubuffet, que não evocam mais campos verticais, mas pranchas opacas horizontais: estas superfícies se parecem mais com tampos de mesa, pisos de ateliê, ou com qualquer superfície que possa receber objetos e informações. Assim, a superfície pintada deixa de ser o análogo de uma experiência visual da natureza para se tornar o análogo de uma superfície sobre a qual se realizam certas operações.

Como nota Steinberg, esta mudança é acompanhada por uma mudança de escala, uma vez que a partir dos anos 50 e 60 a superfície pictórica é expandida para a escala da experiência do próprio ambiente - escala esta que já vinha sendo explorada desde o Expressionismo Abstrato. Quanto a este ponto nos permitimos discordar de Steinberg, pois podemos pensar na escala das últimas obras de Monet, ou na proposta ambiental do Neoplasticismo, ambas anteriores ao momento enfatizado por ele. Podemos então nos perguntar, existe uma pintura contemporânea realmente distinta da pintura moderna?

---

[1] WILLIAMS, Raymond. "When was modernism". In *Art in Modern Culture.*Nova York, Phaidon Press, 1992, p. 23-27.
[2] GREENBERG, Clement. "Vanguarda e kitsch". In: *Arte e cultura*. São Paulo, Editora Ática, 1996. p. 22-39.
[3] GREENBERG, Clement. "Rumo a um mais novo Laocoonte". In: Clement Greenberg e o debate crítico. Org. Gloria Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997. p. 45-59.
[4] GREENBERG, Clement. "Pintura modernista". In: *Clement Greenberg e o debate crítico*, *op. cit.* p. 101-110.
[5] GREENBERG, Clement. "After Abstract Expressionism". In: *Clement Greenberg – The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago, University of Chicago Press, 1995. p. 121-134.
[6] STEINBERG, Leo. "Other Criteria". In: *Other Criteria*. Nova York, Oxford University Press, 1987. p. 66.
[7] TASSINARI, Alberto, *O espaço moderno*. São Paulo, Cosac Naify, 2001. p. 29.
[8] KRAUSS, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field". In: Foster, Hal (org.), The Anti-Aesthetic. Seattle, Bay Press, 1991. p. 41.
[9] STEINBERG, Leo, *op. cit*. p. 82.

1968 O ano das Transformações: Como a geração de 68 mudou a maneira de ver o mundo

A performance como Idéia (tempo, espaço e material)

Isabel Sanson Portella

Doutoranda PPGAV/EBA-UFRJ
(IPHAN - Museu da República)

As *experiências corporais* de artistas representantes da arte contemporânea no Rio de Janeiro, na década de 70, podem ser compreendidas como uma resposta ao Estado totalitário militar, cuja perseguição aos direitos de liberdade de expressão civil impôs limitações ao fazer artístico. Foram, em primeiro lugar, orientadas por solicitações que não têm origem em questões estritamente estéticas, mas nas inquietações pessoais dos artistas e na nascente cultural hedonista dos anos 70. Decorrem disso, apresentações em que o universo lúdico e as vivências dos artistas são lançados em experiências corporais onde o corpo, seja do artista, seja do espectador aparecem como suporte da arte, elaborando uma unidade corpo/mundo.

Arte Contemporânea Brasileira; Performance; Anos 70.

The body experiences of artists that represent the contemporary art in Rio de Janeiro, in the 70s, can be understood as an answer to the totalitarian military State, which pursued the civil rights to freedom of expression imposing restrictions to any form of art. First, they were driven by requests that have no origin in strictly aesthetic issues, but in the personal concerns of the artists and in the hedonist cultural nascent of the 70s. Due to this, start taking place presentations in which the playful universe and the artists´ experiences are thrown in experiments where the physical body, either the artist´s or the spectator´s body, appears as an art support, developing an unified body/world.

Brazilian Contemporary Art; Performance; Seventies.

Breton dizia que a função da arte
era desarrumar o cotidiano.
Hoje, o importante é desarrumar a própria arte.
Frederico Moraes

13 de dezembro de 1968. Limites e restrições começaram a surgir de maneira mais potente com a assinatura, pelo general Costa e Silva, do Ato Institucional nº 5, instrumento legal que aprofundava o arbítrio da ditadura militar no país.

Na realidade, o AI-5 instituiu diversas ordens consideravelmente violentas como, por exemplo, a proibição da reunião dos cidadãos brasileiros no meio das ruas, a repressão às conversas de esquina, a gradativa eliminação de manifestações de qualquer ordem bem como o início de certa patrulha ideológica nas escolas, em suma, se utilizaram de mecanismos de coerção da vida civil.

O Rio de Janeiro vivia uma situação paradoxal. Foi o berço da bossa-nova, abrigou avanços arquitetônicos, colocando-se como uma cidade que se revelava em eterno desejo de expansão cultural, econômica e urbanística, e que naquele momento tornara-se arena para manifestações históricas, com a passeata dos 100 mil em junho de 1968. Foi também no Rio de Janeiro, cidade natal de Hélio Oiticica, que parte significativa do pensamento das artes plásticas brasileiras, seja no âmbito da crítica ou dos próprios artistas, foi desenhado e discutido. No dia 18 de agosto de 1968, no Aterro do Flamengo, o evento *Apocalipopótese* reuniu trabalhos de diversos artistas numa manifestação coletiva ao ar livre. Foi nas palavras de Hélio o exemplo clássico de algo puramente experimental (OITICICA, 1986: 129).

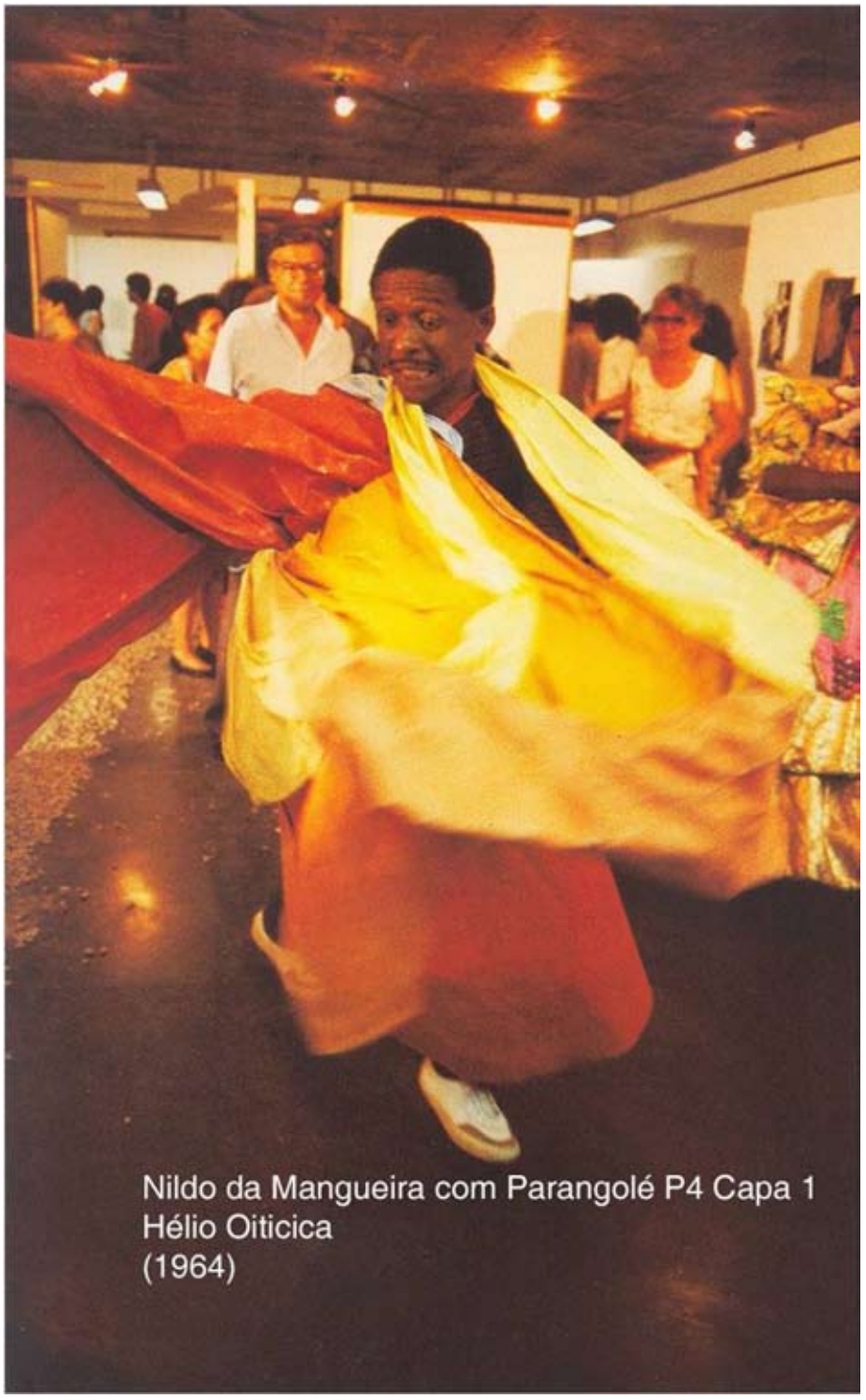
Na opinião do cineasta Glauber Rocha, o *AI -5 paralisou tudo: Cinema Novo, teatro, música,Tropicalismo*. Nas considerações do crítico de arte Frederico Moraes, a simples existência do AI-5 criou uma espécie de vazio cultural. Segundo Moraes:

> A arte sendo uma experiência primeira de liberdade, para que se realize plenamente exige uma liberdade maior, que é política e social. Sem arte não existe idéia de nação: a livre manifestação criadora, isto é, a perfeita educação é necessária a própria vida social. (GASPARI, 2000: 47)

A maior preocupação dos intelectuais da época era exatamente a auto-censura, porque, como afirmara Chico Buarque à época, não se sabia o que se podia e o que não se podia dizer e muito menos o porquê. Esse mecanismo interno de auto-censura funcionava, muitas vezes, inconscientemente, restringindo o ato criativo. Os artistas de todas as áreas sentiram o peso da censura sobre os seus fazeres artísticos e desenvolveram estratégias e artimanhas para escaparem dela tanto quanto fosse possível.

As artes plásticas também sofreram um grande golpe com repercussão internacional. Os Salões de Brasília (IV) e o de Ouro Preto (III) tiveram os trabalhos de cunho político retirados das galerias. A Bienal da Bahia, que chegou a ser inaugurada com o discurso do governador, no dia seguinte teve os seus organizadores presos e algumas obras confiscadas. Em 1969, na X Bienal de São Paulo, artistas franceses e americanos se recusaram a participar da exposição.

Durante a década de 70, o desejo de mudar o mundo cedeu lugar à urgência de um encontro consigo mesmo. A palavra “hedonismo” passa a ganhar força no discurso artístico. Não por acaso, a performance, cujo narcisismo é próprio desse ato artístico, emerge com força na década de 70, para Zuenir, a década do vazio cultural; para outros, anos alucinados. Independentemente do julgamento que se faça dos anos 70, as condições históricas e os pressupostos artísticos para o desenvolvimento das idéias performáticas estavam dados.



Nildo da Mangueira com Par-
angolé P4 Capa 1
Hélio Oiticica
(1964)

Especificamente nas Artes Visuais, estávamos vivendo um momento que representou em seus mais diversos formatos, expressões e suportes, um período de transformações significativas, impulsionadas pelo ambiente político interno e pelos questionamentos próprios da pesquisa dos artistas da época. Junto a isto, não podemos deixar de considerar que o desmoronamento dos cânones artísticos ao longo do século XX terá nos anos 70 seu momento mais dramático. É nessa década, plena de perguntas, que os novos artistas se aprofundam na pesquisa de linguagens que possam de alguma forma responder ao cenário político opressivo e interferir na lógica interna do mercado de artes, por outro. E é neste momento que podemos detectar as investigações mais ousadas no que se refere à herança formal e precisa das décadas anteriores.

Estávamos mergulhados no desejo de descoberta de possibilidades plásticas, repletas de um potente desejo de negação diante da realidade da época, que frutificou em diversas experiências que envolviam as mais diversas camadas de atuação: o anti-objeto, a anti-apreensão, a anti-regulação política e estética.

Os artistas precisaram lidar com um duplo problema: a crise das artes plásticas e a crise das instituições democráticas. Reinventar o *modus operandi* da arte fazia-se um procedimento absolutamente necessário. As idéias consideradas subversivas eram divulgadas por meio de filmes em super-8, poesias de mimeógrafo distribuídas de mão em mão, revistas e jornais de produção e circulação precárias, letras de música e textos para teatro que se utilizava de metáforas como forma de driblar os censores.

As artes plásticas nos anos 70 acentuam sua relação com outras linguagens, tais como a literatura - notadamente a poesia, procedimento que tem início muito antes com a Exposição Nacional de Arte Concreta do Grupo Ruptura, em 1957 -, a fotografia, o vídeo e o cinema. O Salão da Bússola em 1969, no MAM do Rio de Janeiro, e a exposição Do *Corpo à terra* em 1970, em Belo Horizonte, são marcos dos procedimentos interdisciplinares nos 70. Ambas as mostras se caracterizaram pelo questionamento à forma pela qual o mercado das artes funcionava e aos critérios de seus promotores. Esses eventos no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte poderiam mesmo ser sintetizados pelo pensamento de Lygia Clark, que seguia em direção ao momento de "atingir a condição da arte sem arte". (MORAES in FERREIRA, 2006: 195)

O crítico Ronaldo Brito, por seu turno, defendia "a liquidação definitiva do sistema das Belas-Artes" e, por conseguinte, a criação de novos meios de circulação para as obras de arte. O compositor Guilherme Vaz, em 1975, chama a atenção para o fato de que "diversos trabalhos são realizados em esquinas, terrenos baldios, matas, dentro d'água, nas geografias do apartamento, e em museus (Salão da Bússola-MAM), e galerias (Agnus Dei, Petite Galerie)" (MALASARTES,1975:14).

Mas será o crítico Mário Pedrosa que em 1975 irá lavrar a mais mordaz nota sobre o



Divisor
Ligia Pape
(1968)



Pão nosso de cada dia
Ana Bella Geiger
(1978)

mercado das artes e as Bienais. Segundo Pedrosa, “a Bienal lançou [a arte brasileira] na arena da moda internacional (...). As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto” (PEDROSA,1975:40). Vê-se, portanto, que se os procedimentos artísticos eram adjetivados de radicais, a crítica da época não se comportava de forma diferente.

No embate entre produção e circuito de arte, os artistas procuraram novos espaços e passaram a exercer de fato uma atuação crítica em diversas cidades do Brasil. Frederico Moraes, outro crítico bastante atuante neste período, faz um balanço assaz mordaz e irônico das artes na década de 70:

> Arte como arte, sobre arte, como ilustração de arte. Tautologia. O discurso autoritário da arte. O crítico como leão-de-chácara da obra de arte. Pede-se não tocar. Pede-se não sentir, Pede-se reflexão, a frio. Textos. Textos. Textos. Livros de artistas, discos de artistas, filme de artistas, vídeo de artistas, art by mail, art by telephone, art by computer, art by art, art by bussiness, bye bye art. (MORAES, 1995:15-16).

É o período em que a crítica de arte passa a mediar intensamente a relação entre os artistas e desses com o público. Mas é preciso sublinhar a preocupação do crítico – “Pede-se reflexão, a frio” - quando ele se opõe às solicitações de respostas imediatas sobre as transformações pelas quais a arte nos anos 70 vinha passando. Críticos como Mario Pedrosa, Frederico Moraes, Paulo Sergio Duarte, Ronaldo Brito, Paulo Venâncio Filho e Fernando Cochiaralle irão atuar de maneira veemente sobre o circuito e a produção da arte contemporânea brasileira.

O resultado do trabalho dos críticos podia ser encontrado em revistas como a Malasarte, o Jornal GAM (Galeria de Arte Moderna), os livros editados pela FUNARTE e em muitos catálogos de exposições, que abrigaram inúmeras resenhas e ensaios críticos sobre a arte contemporânea brasileira. A crítica, dessa forma, passa a figurar como um elemento decisivo para a leitura da obra de arte, de modo a explicar os seus procedimentos e suas idiossincrasias a um público/mercado ainda não familiarizado com as proposições da arte contemporânea. A propósito, eles próprios, os críticos, ainda amadurecendo ou criando os conceitos utilizados para a análise do movimento desconexo que presenciavam.

Entre os mais variados suportes disponíveis para a geração dos anos 70, foi a fotografia a que mais ganhou força, como uma linguagem autônoma no campo das artes. A fotolinguagem[1]e a possibilidade de experimentos seriais irão seduzir artistas como Ana Bella Geiger, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Fernando Cochiarale, Iole de Freitas, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco e Waltércio Caldas. De uma outra forma, a fotografia também vai ter um papel basilar para as performances. A fotografia será, muitas vezes,

o único registro da ação do *performer*, depoimento singular de uma experiência essencialmente fugidia e imaterial.

Nos anos 60 e 70 a *performance* refletiu a rejeição pelo mercado de arte e os *performers* se voltaram para o próprio corpo como material artístico. A arte conceitual implicava a experiência do tempo, do espaço e do material. A *performance* era um meio ideal para materializar esses novos conceitos de arte.

Representam para as artes plásticas, em seus mais diversos formatos, expressões e suportes, um período de transformações significativas, impulsionadas pelo ambiente político interno e pelos questionamentos próprios da pesquisa dos artistas da época. Aqui, interessará particularmente **as ações participativas e as performances**, seja por seu caráter e conteúdo político, seja pelas reações que tais experiências provocaram na crítica de arte à época e posteriormente.

Apesar de viverem num período extremamente conturbado, escolhiam suas questões corporais, seja do artista, seja do espectador como suporte da arte, trazendo uma unidade de corpo/mundo, sem necessariamente levantarem questões somente críticas político/sociais. A idéia da participação funcionará como um fio condutor a outros processos de subjetivação. Os trabalhos não atuam mais como mediações, e sim como extensores de nossas sensações. Os artistas trazem um mundo em processo, aberto para quem quiser; entrar penetrar; a obra é sua, a obra é você. Ou como disse o crítico Frederico de Moraes "o corpo é o motor da obra" (MORAIS in BASBAUM, 2001:169)

Será possível avaliar e conhecer o que os artistas tinham em mente ao elegerem **o corpo** como uma de suas formas de expressão, aonde desejavam chegar e aonde efetivamente chegaram com suas experiências.

Os desdobramentos provocados pelos questionamentos dos artistas atravessam toda a década de 60 e 70. A busca incessante por novas linguagens, dentro da pesquisa poética dos artistas, não foi um movimento uniforme e contínuo, ao contrário, caracterizou-se por avanços e recuos, marchas e contramarchas, que hoje permitem ao crítico, quando muito, abrigar os artistas que participaram da renovação contemporânea da arte brasileira sob o signo de uma geração e nunca de uma escola.

Efetivamente, após os anos 70, nenhuma nova questão, de caráter estético, foi apresentada à arte, de maneira que pudesse significar um alargamento de fronteiras e criação de novos campos de pesquisa de linguagens. De fato, como afirmou o crítico Mário Pedrosa, as propostas de levar a estética à vida – levada à cabo por Hélio Oiticica - ou a inclusão do espectador como sujeito de si mesmo - proposta por Lygia Clark - constituem a primeira ruptura do plano no Brasil.

Os *parangolés* de Oiticica alargaram o caminho para manifestações culturais coletivas, que nasciam do envolvimento do artista com a vida, com o cotidiano - um procedimento que retira do fato ou objetos ordinários a sua força plástica e comunicativa.

As tais experimentações dos artistas dos anos 70 caminhavam no sentido de promover o encontro definitivo da arte com a vida, resgatá-la da 'torre de marfim', derrubar os muros das instituições que insistiam em separar a arte do cotidiano. Nesse sentido, as diversas proposições dos artistas que formam a geração dos anos 70 podem ser conciliadas na idéia de que "arte" e "vida" não são conceitos puros e sim mesclas. Surge desse encontro uma das mais representativas solicitações da arte nos anos 70: o espectador. A obra de arte se completa, ganha sentido, com a participação ativa do espectador. A contemplação, no que ela tem de passiva, é convertida em um código de comportamento não mais desejável.

Organizar e coletar imagens se torna mais um dos desafios próprios do objeto sobre o qual estamos debruçados: as ações participativas coletivas e/ou a performance. Por serem ações, procedimentos que se esgotam em si mesmo; avessas à disciplina museológica; refratária, por princípio, a qualquer tipo de apreensão ou reprodução, resta então ao pesquisador lidar com os registros do momento singular performático – fotografias e vídeos – e com os depoimentos dos artistas.

Neste ensaio desenvolvemos uma metodologia para agrupar e melhor estudar as ações participativas coletivas e/ou performance:
Coletivos e Propostas de ações. Para analisar este grupo de ação aqui apresentado, pretendemos ampliar o termo **Performance**. As propostas aqui analisadas ampliam o termo para **participação ativa.** Qualquer pessoa que se disponha a participar da ação, onde o **corpo-veiculo** utilizado para a experiência poderá ser a do proponente (artista) ou não. Os trabalhos selecionados são: *Parangolé* [1966] (Hélio Oiticica); e *Cabeças Coletivas* [1975] (Lygia Clark); *Ovo*, *Divisor* e *Roda dos Prazeres* [1968] (Ligia Pape); *Telefone sem Fio* [1976] (Letícia Parente)

O conceito de participação foi trazido por Hélio Oiticica, que partia da junção fenomenológica entre corpo e mundo somado à atividade política e cultural brasileira. Houve dois momentos do exercício da proposta de Participação apontados pelo crítico Ronaldo Brito:

> *A Participação começa sendo uma nova relação de tipo fenomenológico, às vezes marcadamente existencialistas, com a obra de arte, pretendendo atravessar a sua intencionalidade e, mais adiante, violar a sua intimidade antes intocável. Em seguida, no entanto, ela sofre uma torção para transformar-se em juízo político, manobra de engajamento.* (BRITO,1983: 8)

Reengenharia do corpo: *4 dias e 4 noites*, [1970] (Artur Barrio) e *Hortência e a Galinha* [1974] (Yolanda Freire)

Neste grupo serão analisadas as performances situacionistas. Com base teórica em Guy Debord, a "**Teoria da Deriva**" de dezembro de 1958, *Internationale Situationniste* nº 2. Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica da passagem por ambientes variados. O conceito de deriva é indissoluvelmente ligado ao reconhecimento dos efeitos de natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico construtivo, o que o opõe em todos os pontos às noções clássicas de viagem e de passeio (promenade).

A parte do aleatório é aqui menos determinante que se acredita: do ponto de vista da deriva, há um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos, e turbilhões que levam ao acesso ou à saída de certas zonas bastante problemáticas [...][2].

Os artistas propõem exercícios deambulatórios pela cidade. Deflagração de afetos e vivência.

Performance e o Mercado de Arte: *Corpobra* [1969] (Antonio Manuel); *Eat Me* [1975] (Lygia Pape) e *In* [1975] (Letícia Parente).

A atitude desses artistas tenta estabelecer um dialogo com o meio de arte brasileiro que ultrapasse o crivo das instituições de arte. Esta atitude representa um forte protesto contra as orientações mercadológicas que a arte brasileira vinha tomando. Nos anos 70, a efetivação de um mercado de arte estava veiculado a uma supervalorização de obras do passado, dando a essas obras um histórico crítico e estético que por vezes era forjado. Colocava assim a produção contemporânea numa posição apartada do "grande circuito". A estratégia arquitetada pelos artistas deveria partir do correto entendimento das questões não resolvidas do meio da arte.

Intenções Políticas: *Totem Tiradentes* [1970] e *Fiat Lux* [1979] (Cildo Meireles); *Marca Registrada*, [1975], *Preparação I* [1975], (Letícia Parente); *Mapas Elementares* [1976] e *Pão nosso de cada dia* [1978] (Ana Bella Geiger).
Trabalhos com forte teor político. Os artistas se sentiam impelidos a tratarem desse assunto de forma, às vezes, irônica às vezes violenta.

> "Era uma condição onde não havia outra possibilidade, pelo menos eu achava isso. Era difícil perceber como o é agora. A única possibilidade era a de criar uma obra de total coerência. Era uma situação-limite. Nisso, a paródia foi um dos recursos para criar metáforas sobre a situação...(...) A censura impôs muitas dificuldades às obras de então vários artistas. No caso do 'Pão

> nosso' era uma decisão minha, pessoal e solitária, muito difícil com todo humor que possa transmitir (NAVAS, 2007: 191).

Esgotamento do Corpo: *Passagens I* [1975] (Ana Bella Geiger) e *Quem Piscou Primeiro* [1978] (Letícia Parente)

Ana Bella e Letícia tratam da temática do esgotamento do corpo, à lógica dos sentidos como pensamento histórico sobre o tempo. Tempo vivido – duração (movimento dos corpos). Tempo circular (cronológico). Eterno retorno, tempo do instante. O instante é algo que não é alcançado. É um ponto que não chega, é o tempo do acontecimento.

Tentamos aqui não esquematizar as experimentações e as ações livres que aconteceram na década de 70, mas sim organizá-las na tentativa de compreender seus questionamentos.

Os anos 70 foi um período marcado por uma movimentada cena alternativa, um momento de radicalização de experiências comportamentais, da contracultura, do *underground,* dos jornais, revistas, livros e discos independentes. Foi mais um período de continuações do que de explosões. De revisões e ampliações, mas não propriamente de invenções.

---

[1] Denominação da época para o uso da fotografia.
[2] Tradução da conferência gravada em 1958. (http://www.ubu.com/).

As existências da narrativa no livro de artista

Paulo Silveira

Doutor pelo PPG em Artes Visuais/ UFRGS

Comentários sobre a tese *As existências da narrativa no livro de artista*, estudo que visa verificar o intervalo formativo entre o comparecimento e a ausência das estratégias de narração nos livros de artista de edição e se e como a narrativa visual é capaz de determinar sua bibliogênese.

Arte contemporânea; livro de artista; narrativa visual.

Commentaries on the thesis As existências da narrativa no livro de artista ("The existences of narrative in the artist's book"), which aims to verify the formative spectrum from attendance to nonappearance of narration strategies into the published artist's books and if and how the visual narrative is able to determine its bibliogony.

Contemporary art; artist's book; visual narrative.

A tese *As existências da narrativa no livro de artista* (janeiro de 2008, PPG Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientação do Prof. Dr. Helio Fervenza), verifica ocorrências no intervalo formativo entre o comparecimento e a ausência das estratégias de narração nos livros de artista de edição e se, e como, a narrativa visual é capaz de determinar sua bibliogênese. As proposições decorrem de dissertação de mestrado (1999, também em História, Teoria e Crítica da Arte) sobre a constituição da categoria do livro de artista sob o ponto de vista do problema plástico da conformação da obra, desde o aceite da tradição bibliomórfica até o esforço de negação dessa tradição. Na hipótese original, das satisfações e insatisfações artísticas do espectro formal disponível surgiria o livro de artista propriamente dito, o livro-objeto, a escultura livro-referente, além de publicações, objetos ou ações relacionados. Durante a investigação fui seduzido por uma aparente ambigüidade da arte conceitual (e suas variações), que buscaria ou pareceria buscar certo grau de abolição da fabulação, ao mesmo tempo em que alguns de seus produtos demonstrariam inclinação comensal às ferramentas narrativas (em escritos, na imagem estática ordenada ou na imagem em movimento). A partir dessa relação, certos livros poderiam instaurar procedimentos plásticos pelo menos incomuns, configurando vertentes particulares de relato.

O estudo prosseguiu no doutorado, verificando uma especialização da presença da narrativa visual na arte. Desta vez o objeto de investigação é o livro de artista publicado e, em decorrência das manifestações da narrativa, as possíveis contradições semânticas (não necessariamente em oposição à forma) que importam à sua condição de obra ou de produto do mercado das artes. Assim, estudamos tanto uma obra "de" como "da" arte, se tal distinção é pertinente. Dois estímulos foram relevantes para a decisão do projeto. O primeiro teve origem na pesquisa anterior, no envolvimento com a atenção requerida pelos livros de Vera Chaves Barcellos

(produzidos de 1975 a 1980); a dissertação sugeriu que eles narravam, descreviam ou dissertavam através do apelo visual, mesmo com a presença de eventuais textos. O impulso decisivo deu-se durante visita a Documenta 11, em 2002, como fruto da demanda de atenção pelos ensaios verbo-fotográficos de Allan Sekula; sua obra articulava as linguagens da foto e do texto em continuidade histórica.

A tese defendida é resultado da acomodação de idéias estruturada para a demonstração pela verbalização, com auxílio de amplo material ilustrativo. Inicia-se apresentando pressupostos metodológicos e conceitos instrumentais. O desenvolvimento procura estudar circunstâncias de causa e efeito entre a arte e a narrativa: (1) as relações da narrativa visual com a instauração da obra e de gênero, a partir do mote "percurso"; (2) ocorrências de bibliogênese na arte, viabilizada pela presença de algum grau de narrativa visual, com estruturas em que o plástico prepondera sobre o verbal; e (3) estudo de casos em que a ênfase na textualidade ou nos processos de escrita é dominante na gênese do livro visual artístico. As referências bibliográficas, por concisão, omitem os livros-obra examinados (os dados constam no corpo do texto ou nas legendas das fotos, todas obtidas originalmente para o levantamento).

O que as análises demonstraram é que a fabricação do livro de artista tem participação intensa da razão, com estrutura apoiada num certo grau ou tipo de desenvolvimento, no qual se supõe a existência de uma lógica narrativa compósita. Será com ou sem a transcrição do verbo, mas sempre com fundamentação plástica e visual, assimilada não apenas da origem bibliomórfica, mas também de outros meios e produtos culturais, além de sua circunstância artística. Na condição de produto intermidial, reivindica a apreensão por um olhar crítico, amparado conceitualmente no mundo da arte e nas instâncias tecnológicas e culturais. O envolvimento do processo no seu resultado parece propor que o livro de artista seria uma obra em que as expressões da narrativa se apresentariam numa condição de múltipla existência (em planos plurais). Indagamos se as expressões do relato seriam variáveis ou constantes dessa categoria e encontramos indicações de certa onipresença da narrativa, materializada em soluções convenientes, apropriadas ao universo plástico, sobretudo como resposta a estímulos socioculturais. As conformações da narrativa no século XX parecem ter poder de imposição e inevitabilidade.

É comum o livro de artista ser apresentado entre os suportes por excelência de narrativas experimentais. Parece razoável que essa seja a categoria artística com imagem estática que tenha a presença mais intensa do intervalo que vai dos primeiros sinais de narratividade até a mais eloqüente narração (incluindo, portanto, o relato instantâneo, pictórico, ou complementos em mídias digitais). Daí delineia-se outro acesso à tarefa: investigar em que grau o uso da narrativa (ou sua negação), somada à lógica de projeto inerente à obra de arte em formato livro, foi participante de sua fundação como uma das vanguardas contemporâneas. Esse foi um dos motivos do contato com obras recentes, todas ou quase todas gráficas, que tenham tido uma tiragem. Não foram estudados livros-objetos escultóricos

ou esculturas narrativas porque considera-se a conduta do livro de artista (no sentido estrito do termo) como sendo mais vigorosa do que no livro-objeto, no que diz respeito ao desenvolvimento de linguagens artísticas menos ortodoxas ou no uso seguro da tradição.

Quanto à instrumentalização conceitual, reconhecemos a tendência dos mercados culturais com menor produção intelectual impressa de associar a designação "livro de artista" com livros-objetos (que não são de fato livros), com objetos ou esculturas que têm o livro apenas como referência, além de outras obras que não são publicações. Porque generosa e conciliadora, abarcando toda uma categoria, essa associação é dispersiva. Bastam-nos duas definições, uma contendo a outra, conforme o boletim *Art Documentation*, da Art Libraries Society of North America, edição de dezembro de 1982. Livro de artista é o "livro em que o artista é o autor", e livro-obra é "obra de arte dependente da estrutura de um livro". Reconhecemos, também, a presença da "artisticidade", considerada dentro da diversidade renovada do campo artístico, como identificada em Szeemann, 1969, Lippard, 1973, e os pesquisadores contemporâneos citados na tese. Em outras palavras, estudamos com especial atenção os livros-obra de edição porque são identificados como livros de artista *por excelência*, talvez os produtos mais importantes da categoria. A prática tem demonstrado que "livro de artista" tem sido usado de uma maneira mais substantiva, enquanto "livro-obra" tende a ser usado de um modo mais adjetivo, como se o segundo termo qualificasse o primeiro. Através do exercício da crítica, a pesquisa busca o desfrute e leitura qualificados, entendendo a *obra que é livro* como diretamente ligada ao mundo e à vida. Por outro lado, a função social do *livro que é obra* redefine o conceito de público em arte. O uso das evoluções verbo-visuais narrativas é também estratégia do artista para sua inserção no mercado cultural.

Também o conceito de leitura foi relativizado no desenvolvimento da pesquisa. Caso se aceite que toda obra se oferece a uma leitura (o que parece ser opinião geral), se aceita, também, que todo tipo de arte tenha uma linguagem. Por outro lado, se o ato de perceber a obra plástica pode (grosseiramente) oscilar do contemplativo para o legível, a leitura e a linguagem não seriam mais plenas quanto mais distantes da contemplatividade? Ou seja, essa aplicação da mente em reflexões abstratas não seria um tipo de fuga da linguagem "legível" (com códigos claros, convencionados etc.)? Foi nossa pretensão verificar o caso específico da arte bibliomórfica, especialmente aquela que se manifesta pela ação de publicação, para localizar as gradações narrativas (ou algo que lhe equivalha), sejam inerentes à obra, sejam aposições. Parece que a narração (o processo narrativo) está sempre ali, mesmo que em grau zero, se tal grau existe. Seria preciso, portanto, que verificássemos como se dá a aproximação à obra e se a leitura – ou que tipo de leitura – pode ser aplicável ao nosso objeto.

Outros conceitos básicos estão diretamente relacionados com as soluções das narrativas visuais, como grupo, coleção, simultaneidade, série, seqüência, etc., presentes na bibliogênese artística. Podemos relembrar aqui alguns desses conceitos.

Um grupo é uma reunião divisível de elementos, um conjunto de coisas que formam algum tipo de totalidade. Pressupõe-se que exista algum tipo de proximidade entre os elementos (espacial, formal, temática, de gênero, etc.). Grupos existem naturalmente ou artificiosamente. Não precisam possuir estrutura, ou, terão, no máximo, a de uma lista. Precisam apenas ter um princípio agregador (um grupo de coisas vermelhas, por exemplo, ou mesmo um grupo de coisas que não têm absolutamente nada a ver umas com as outras).

Uma coleção é um grupo, às vezes com uma contabilidade mais enfática. Essa diferença, quando existe, tende a ser ligada à intencionalidade ou ao arbítrio, ou seja, à expectativa de uma força ativa prévia ou em atuação, que reúne o grupo ou decide pela sua existência, podendo ser um personagem que coleta (seleciona, escolhe), que coleciona (preserva, guarda) ou exibe (expõe, publica). Também é uma questão retórica: "Esta coleção é formada por um grupo de..."

A simultaneidade (como num mosaico) é um conceito pictórico clássico para a ordem espacial de ocorrências sem mecânica de temporalização. Seu momento é interminável. Afirma um único tempo real (embora possa embutir muitos tempos narrados) num único plano espacial e com coexistência visível de elementos. Nega a seqüência porque se dá em tempo presente. Ocorre na pintura, no desenho, na fotografia (considerados isoladamente).

Uma série é (1) uma expressão de ordem espacial ou temporal, (2) um conjunto estruturado formalmente ou (3) uma divisão com fins classificatórios. É um grupo de elementos em algum tipo de seqüência, um conjunto ou uma reunião de coisas interligadas por algum tipo de ordem em que uma vem depois de outra, em sucessão espacial (posicionamento) ou seqüência temporal. A palavra "série" geralmente presume contigüidade e continuidade (que não pressupõe interrupção). Mas tanto podemos dizer "uma série interrompida", como "um grupo de duas séries", ou "uma série composta de outras duas séries menores", ou mesmo "duas séries em seqüência". Uma série poderá ser considerada como um intervalo de uma seqüência. Em se falando da lógica comercial dos livros, uma série é um grupo ilimitado: tem um primeiro, que "abre a série", mas não se presume que ela esteja concluída. Um grupo de livros limitado em número é uma "coleção", um conceito habitual em bibliologia, museologia, arquivologia ou editoração. Em certos textos sobre fotografia, a palavra é usada indicando um conjunto, um grupo, uma coleção, um acervo. Nesses casos, sugere uma ordem geralmente temática sem necessariamente obrigar a uma ordem cronológica. Para o livro de artista, embora se possa dizer "páginas em série", "páginas duplas em série", "figuras em série", etc., em geral supõe-se que a ligação de causa e efeito entre elementos seja mais fraca do que na seqüência, e eventualmente mais espacial do que temporal. Muitos artistas não consideram importante a diferença de significados entre série e coleção, razão pela qual poderemos encontrar com facilidade o uso comum das duas palavras e seus sinônimos.

Ao se falar em arte temporal (cinema, vídeo, etc.) ou temporalizada (certas instalações, uma parcela dos livros de artista, etc.) prefere-se usar "seqüência" (neste caso uma palavra mais adequada do que série). A seqüência é uma ordem espacial e (às vezes predominantemente) temporal. É uma série ordenada de forma que cada um de seus elementos esteja em decorrência do precedente (anterior, antecedente, prévio, preparatório) e em ligação de continuidade com o seguinte (posterior, consecutivo, subseqüente, conseqüente). Todo livro visual é uma obra seqüencial, apreendida pelo folhear (um momento por vez, como no códice), desenrolar (com momentos interligados no mesmo plano espacial, como no caso de um rolo), etc. O livro comporta passado, presente e futuro reais (não narrativos) no seu uso, em adição aos tempos da narração. Além disso, a seqüência de exame, quando linear, será feita página a página (a 1, depois a 2, a 3, etc.) ou em páginas duplas, de abertura em abertura (página 1, depois a 2 e a 3 simultaneamente, a 4 e a 5, etc.). Um conjunto de fotografias pode formar uma seqüência, como nas revistas ilustradas, como nos lembra Barthes (1990, p. 19): "o significante de conotação, neste caso, não se encontra mais ao nível de qualquer dos fragmentos da seqüência, mas ao nível (supra-segmental, diriam os lingüistas) do encadeamento".

Série e seqüência podem indicar sucessão, metamorfose, fusão, aparecimento, desaparecimento, deslocamento, etc. Em outras palavras, narratividade ou narração visual. Para tanto, são ferramentas sintáticas e semânticas. A ênfase na sucessão e na continuidade pode ser maior ou menor em qualquer uma das duas, arbitrariamente, conforme um ou outro autor usa as palavras em sua estratégia textual. Por isso recomenda-se que seja sempre considerado o uso sem afetação, simples, contextualizado dessas designações, sobretudo levando em conta a procedência do autor (artes estáticas, do movimento, temporais, dramáticas, etc.).

Quanto ao conceito de narrativa, ele tende a estar prioritariamente associado ao relato com palavras, sendo uma dimensão da língua. Gerald Prince (1987, p. 58) é direto: ela é "o relato (como produto e processo, objeto e ato, estrutura e estruturação) de um ou mais eventos reais ou fictícios, comunicado por um, dois ou vários (mais ou menos manifestos) narradores a um, dois ou vários (mais ou menos manifestos) narratários". Exemplifica com frases. "Mary é alta e Peter é baixo" ou "todo homem é mortal; Sócrates é um homem; Sócrates é mortal" não formariam narrativas porque não representariam qualquer evento. Um evento é uma troca de estado manifestada no discurso por um enunciado de processo. Pode ser uma ação ou ato ("Mary abriu a janela") ou um acontecimento ("a chuva começou a cair"). A *performance* dramática também não seria uma narrativa, já que os eventos, mais que recontados, ocorrem diretamente no palco. "Por outro lado", prossegue Prince, "mesmo textos possivelmente desinteressantes como 'o homem abriu a porta', 'o peixinho-dourado morreu' e 'o copo caiu no chão' são narrativas, de acordo com essa definição". Esses exemplos são denominados narrativas mínimas porque representam apenas um evento único.

Em artigo para *Dits*, 2003, edição temática "Le Récit", Patrick Roegiers propõe partir de um entendimento básico, o princípio no qual a narrativa conta em primeira pessoa fatos que existiram. A partir disso, passaríamos às outras formas de narrativas, mais transversais, "que religam a arte contemporânea ao passado, conjugam a história pessoal e geral, misturam cinema, literatura e artes plásticas". Roegiers não define essas variações, mas elenca uma possibilidade de representantes e exemplos para um total de oito expressões plásticas. Assim, (1) para a "narrativa da história" ele menciona um filme de Werner Herzog e o caderno de viagens desenvolvido entre 1520 e 1521 por Albrecht Dürer (considerado um dos primeiros do gênero); (2) para a "narrativa da figura", cita as variações de Francis Bacon sobre Van Gogh; (3) para a "narrativa da memória", cita Peter Greenaway, Georges Perec e Christian Boltanski; (4) para a "narrativa das lacunas da memória", menciona um achado arqueológico (um homem no Tirol italiano) e uma marca numa tela de Vermeer que indicaria o uso de uma *camera obscura*; (5) para a "narrativa da duração", lembra Roman Opalka e suas telas com numeração sem fim; (6) para a "narrativa do subconsciente", cita Louise Bourgeois e Annette Messager; (7) para a "narrativa da ficção", Cindy Sherman e Sophie Calle; e (8) para a "narrativa da biografia", chama atenção sobretudo para as mulheres, Sophie Calle, Louise Bourgeois e Annette Messager, outra vez, Tracey Emin, John Coplans, entre outros, incluindo Francis Picabia, com sua frase "o que eu gosto mais nos outros, sou eu" (Roegiers, 2003, p. 14-22).

O habitual narrativo em apresentações de imagens fixas (pinturescas e fotográficas) é a regra de que o tempo é enunciado através do encadeamento de eventos visuais (aqui no papel de "conflitos"), em progressão que traz algum tipo de contribuição ou aditamento entre um elemento da série ou seqüência e seu anterior (ou "interior", pois poderá estar em abismo). Caberá ao vedor (o destinatário das "cenas" inanimadas) reconstruir (ou construir à revelia do artista) a relação entre partes seqüenciadas e buscar, se esse for o caso, o lugar do narrador e a identidade do personagem ou do que lhes equivalham. Inferimos, então, que a narrativa pressupõe uma função de troca relativa. Ela exige a presença do narrador e do ouvinte (ou do leitor, ou do vedor etc.). Note-se, ainda, que narrador e autor não são necessariamente considerados a mesma pessoa (porém, numa obra com retórica visual artística, os papéis são facilmente sobrepostos). Essa função de troca é uma ação comunicacional que pode ser chamada de "narração".

Entrevistando Allan Sekula em 1994, a propósito do projeto e livro *Fish Story* (que registra imagens de movimentos portuários e navios mercantes), Hal Foster questiona "como representar condições [...] não acessíveis à representação" e "qual estratégia pictórica e/ou narrativa pode *alcançar* esse sistema onde a maioria das vezes o que você tem são espaços vazios, desconexões, não-positividades". Para Sekula, "insistir na completa variedade dos modos narrativos é uma maneira de contrariar a redução desprezadora da narrativa à simplicidade estrutural da 'linearidade', à simplicidade cultural da 'anedota' e à simplicidade política da 'queixa'." E prossegue: "Essas múltiplas reduções são características da marginalização da narrativa pelas artes visuais. [...] Por contraste, alguém lê

romances ou assiste filmes com uma concepção similarmente marginalizante de narrativa?" (em Foster, 2000, p. 14-15).

Os ajustes metodológicos na formação estrutural da tese acompanharam a busca pelo amadurecimento da redação, ao mesmo tempo em que crescia o entendimento das expressões da narrativa nas obras em estudo. Contudo, dúvidas nos desconcertam e impulsionam novas reflexões. Apenas aparentemente concluídos, os trabalhos que levaram ao doutoramento perpetuam-se no prazer de indagações renovadas.

Um grafômono de si mesmo: Alair Gomes e a questão biográfica na arte

Alexandre Santos

Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte – PPGAVI-UFRGS/Universidade de Paris III
Professor e pesquisador na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – Instituto de Artes, junto ao Departamento de Artes Visuais. É autor da tese ainda inédita *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*, defendida em 2006.

Este artigo se propõe a mostrar as reflexões sobre as bases referenciais teóricas de Alair Gomes (1921-1992) em relação à *Symphony of Erotic Icons*, um dos trabalhos mais pretensiosos e originais do artista fluminense, realizado entre 1966 e 1977. Como toda a fotografia de Gomes, esta composição é bastante provocante e polêmica, sobretudo se considerarmos o pioneirismo temático, o tratamento formal e a tonalidade autobiográfica da obra, trazendo importantes contribuições para refletirmos sobre a questão da simbiose entre arte e vida na contemporaneidade artística do País.

Arte Contemporânea; Fotografia; Gênero

This article proposes showing reflections about the theoretical referral basis of Alair Gomes (1921-1992) regarding the Symphony of Erotic Icons, one of the most pretentious and original works of the fluminense artist, made between 1966 and 1977. As all of Gomes` photography, this composition is quite provocative and polemical, mainly if we consider the thematic pioneering, the formal treatment and the self-biographical tone of the work that brings important contributions for a reflection on the issue of the symbiosis between art and life in the artistic contemporaneousness of the Brazilian country.

Contemporary Art; Photography; Gender.

Alair Gomes (1921-1992) foi *um grafômono de si mesmo*. Este pertinente adjetivo, dado por seu amigo Paulo da Costa Franco,[1] é fundamentado na incansável obsessão do artista pela escrita de diários, tratados filosóficos, cartas e textos sobre a sua fotografia.[2] As suas próprias imagens são verdadeiras *escritas pessoais*, insistindo na narrativa fragmentária.

A obra mais polêmica de Gomes, fundamentada na autobiografia, é sem dúvida a *Symphony of Erotic Icons*, realizada entre 1966 e 1977. Nela o artista se entrega de forma radical ao ato criador permeado pela paixão, como se estivesse movido pelo *valor desejado e positivo do aniquilamento melancólico*.[3] Nas primeiras linhas de seu texto de apresentação da obra, intitulado *Sobre a Symphony of Erotic Icons*, de 1975, ele não deixa dúvidas de que o grande motor desse trabalho foi a fascinação consentida, portanto, o impulso apaixonado: *eu aceitei a sua dominação absoluta sobre todo o processo de criação*.[4]

O eixo principal de seu mal estar é também o que foi, para ele, o aspecto central do trabalho, ou seja, a sua entrega pessoal ao binômio *obsessão/fascinação.* As dúvidas percorreram inclusive o título da composição.

Ele queria uma relação com a música e trouxe a palavra sinfonia. Assim como, pela fascinação que o trabalho exerceu sobre ele, havia também a necessidade de uma relação com o sagrado, de onde partiu a idéia de *ícone*. Mas Alair não estava satisfeito com estas escolhas, como também não o estava frente ao uso da palavra *erótico*, que ele pensou até em mudar para "pornográfico":

> (...) este título (...) poderia dar a impressão errada, através da idéia de "sinfonia", que eu achasse ter criado uma obra de arte; quanto ao termo "ícone", ele poderia por sua vez parecer pedante. (...) O termo "erótico" me pareceu menos conveniente que o termo "pornográfico", que é mais franco; mas neste aspecto eu já me decidi pela primeira opção.[5]

De certo modo, o artista gera um discurso que subestima a sua produção: não é arte, logo não pode ser uma *sinfonia* e nem mesmo carregar uma palavra "pedante" como *ícone*; por conseqüência, não pode ser *erótica* e sim *pornográfica*. O texto é quase uma expiação de culpa. O misto fascinação/obsessão aniquilaria alguns fatores intelectuais, sem os quais não existe obra de arte, mas a vulgaridade ou o *kitsch*. Ele menciona, ainda, comentários de pessoas que viram a composição em sua casa, segundo as quais *as impressões lascivas que ela engendra seriam, por princípio, incompatíveis com a arte*. Alair diz não se importar com esses comentários, mesmo que o fato de abordá-los no texto indique o contrário.

O escrito sobre a *Symphony of Erotic Icons* expõe a fragilidade vivida pelo artista ao não encontrar relações referenciais para o seu trabalho. Entretanto, ele fala em vulgaridade e *kitsch*. Supostamente o que ele chama de vulgaridade estaria ligado à presença do nu masculino explícito. Mas e quanto ao *kitsch*?

Em outro fragmento do texto, Gomes se refere ao processo de intelectualização da arte com a proeminência das idéias nos processos de criação. Ele provavelmente está se referindo às tendências conceituais da arte do seu tempo, reconhecido por Alair enquanto crítico e professor de história da arte. Como, então, o Alair artista se deixaria levar pela *fascinação* ao invés do *intelecto*? Mas isto entrava em choque com seus estudos de filosofia e com a convicção de que tudo o que vale para a *idéia* também é válido para a *imaginação*, ou seja, de que tudo o que é válido para a filosofia também o é para a criação artística. E, contraditoriamente, ele confessa não encontrar nessa obra nem idéia nem imaginação.

No mesmo período em que Alair escreve o texto em 75, ele está estudando a arte do século XX para um curso a ser ministrado na galeria Eucatexpo. Na pesquisa, ele se depara com escritos de Duchamp sobre *Étant Donnés* e percebe certo parentesco entre a sua *Symphony* e a obra do artista francês: *a descrição de Duchamp indica que* [*Étant Donnés*] *foi inspirada por um sentimento erótico tão claramente*

expresso que ele produziu a impressão da pornografia e excluiu o fator intelectual (...), a "idéia".[6] Assim, Alair ressalta a existência de uma sintonia entre ele e Duchamp ao perceber que o fator intelectual não era a coisa mais importante na obra, mas sim a experiência "erótico-pornográfica."

Alair reconhecia no dadaísmo e surrealismo correntes que haviam aproximado a arte da vida, as quais, segundo ele, *agem sobre o sistema de valores do mundo em geral, de modo bem mais direto*.[7] O dadaísmo é visto como um movimento mais livre: *o seu senso de libertação é bem mais vivo do que o do surrealismo; a sua atitude é a de viver independentemente dentro do mundo que protesta; e protestar com ele*.[8] Talvez estas declarações ligam-se à descoberta de elementos que estreitavam as relações entre a atitude dadá e a sua pesquisa artística na *Symphony*. A aproximação entre arte e vida expressa no dadaísmo parece colaborar para que Alair formule uma imagem positiva de Duchamp, tanto como *o artista mais influente da arte no século XX*,[9] quanto como uma referência para as suas inseguranças criadoras. A repetição da frase de Duchamp "*o principal é respirar, não é fazer arte*",[10] no texto de Alair sobre o dadaísmo, é sintoma disso.

Étant Donnés foi realizada entre 1946 e 1966 e propõe uma relação estreita com o *voyeurismo*. É, portanto, do universo do desejo sexual que ela provém, pois a sexualidade era para Duchamp um elemento de discussão primordial em contrapartida aos referenciais burgueses de mundo – uma legitimidade existencial que as vanguardas mais radicais, em especial os dadaístas, buscavam no início do século XX. Duchamp, por outro lado, jamais abriu mão do caráter intelectual de sua arte. A frase *eu quero agarrar as coisas com a minha mente, como a vagina agarra o pênis*,[11] é bastante significativa do seu pensamento, assim como de sua aproximação das questões que atormentavam Alair Gomes no que concerne à relação entre arte, erotismo e intelecto. O erotismo velado de *O grande vidro* (1915-23) torna-se em *Étant Donnés* mais explícito, desafiando o fruidor a abandonar o olhar passivo e a conscientizar-se da ameaça à sua sensibilidade, ao implicar-se no desejo *voyeurista* como espectador de uma espécie de *peep show*.

A *Symphony of Erotic Icons* traz provocações semelhantes a *Étant Donnés* em, pelo menos, quatro aspectos: a obsessão erótica que lhes dá origem, o *voyeurismo ritualístico* que ambas engendram, a presença do corpo nu e, finalmente, – ainda que de modo bastante diverso – o uso da fotografia. Outro aspecto a ressaltar, é o tempo que seus autores levaram para realizar as obras: se Duchamp levou 20 anos para concluir *Étant donnés*, Alair permaneceu cerca de 11 anos sobre a *Symphony*.

O método de trabalho de Alair baseou-se na grande quantidade de registros editados criteriosamente nas seqüências. Para que a *Symphony* cumprisse o ideal da *obsessão/fascinação*, era necessário o princípio dionisíaco do exagero numérico. A obra total é composta de 1.767 fotografias em formato 30 X 40 cm, separadas em subseqü-

ências de 18 envelopes que ocupam 48 cm de altura e pesam 36 quilos. O detalhamento também demonstra a obsessão melancólica do artista no projeto. Como colecionador e catalogador de seu universo fotográfico, Gomes tenta a captura impossível da experiência, como elemento que engendra a melancolia da sua memória fictícia. Neste sentido, ele se aproxima da obsessão melancólica de Atget ligada à memória de Paris engolida pela modernidade.[12]

A forma definitiva da *Symphony of Erotic Icons* compreende 5 movimentos em analogia com o gênero musical da sinfonia (*Allegro*, *Andantino*, *Andante*, *Adagio* e *Finale*).[13] *Em seu conjunto a obra tem um tema único; próprio do resultado de uma obsessão-fascinação. Mas este tema se enriquece de numerosas variações...*[14] A alternância das seqüências de um tema principal a um tema secundário, nos dois primeiros movimentos, traria momentos de exceção que romperiam com a lógica discursiva dos temas facilmente reconhecíveis. Já no terceiro movimento aparecem somente temas secundários, com alguma liberdade nas seqüências finais. Ainda que estas rupturas tenham o propósito de dissolver a linearidade narrativa, lembrando a desestruturação complexa da melodia convencional na música atonal, o artista diz não haver analogia entre a sua sinfonia visual e a música de Schönberg.

Como parte intencional da obra, os desfoques e a desestruturação dos enquadramentos ortogonais remetem ao abandono do referencial pictórico: *é preciso considerar como acidental ou secundário e, portanto, não como um aspecto positivo da obra, o fato de que algumas fotos são compostas como quadros*.[15] A mesma rejeição da pintura afirma-se na obra quanto à narratividade do cinema, pois não se trata do princípio narrativo linear, mas sim de uma experiência descontínua, onde a temporalidade está a ela subordinada. Para Alair, é prioritário provocar *uma torrente amazoniana de ícones que confundem a ordenação pacientemente estabelecida da sucessão das imagens*.[16]

Entretanto, parece haver uma invisibilidade programada da obra em questão, o que remete mais uma vez *à melancolia do aniquilamento desejado*. Ou seja, trata-se de uma experiência que está num caminho "entre" o íntimo e o público, o biográfico e o artístico. A relutância em mostrar a *Symphony* remete à dúvida sobre o seu caráter artístico. Em diversos depoimentos Alair impõe condições severas para a fruição dessa obra, deixando claro que a série não poderia ser vista senão em sua inteireza.[17] Para expô-la, ele chegou a organizar rituais de fruição em sua casa para amigos, implicando inclusive na assinatura de um contrato. Segundo depoimento do artista Maurício Bentes:

> O grande barato da série era vê-la inteira... Era você chegar à exaustão para que a sua visão mudasse. (...) E a *Sinfonia* ia para um lado completamente cósmico. (...) Alair dizia que essa repetição era proposital, assim como esse cansaço... Era uma maneira de poder levar a pessoa àquele estado.[18]

Fragmento da *Symphony of Erotic Icons -1º Movimento, Allegro*
1966-1977
Acervo Biblioteca Nacional - RJ





Symphony of Erotic Icons
3º Movimento, Andante
1966 – 1977
Acervo Biblioteca Nacional - RJ

Por ser um projeto que enfatiza a experiência, a obra acabou sofrendo as conseqüências de sua gênese e ficando no âmbito do privado. Isto não quer dizer, entretanto, que não houvesse quem manifestasse o desejo de expô-la publicamente. O crítico de arte Reynaldo Roels Jr. interessou-se pela *Symphony* a partir de diálogos com o artista, no início da década de 90, tencionando expô-la no MAM/RJ. Apesar da tentativa de Roels, que naquele momento era coordenador de pesquisa do referido museu, a mostra não vingou. Entre os motivos que impediram a sua realização, foram apontados:

> Em primeiro lugar, o tamanho do espaço, eu pensei que as fotos fossem menores. Mas são imagens de um tamanho considerável. Só se eu ocupasse o espaço todo do MAM é que eu conseguiria mostrar tudo. Depois, a composição ainda não estava totalmente completa, faltava material. E em terceiro lugar, custaria muito caro.[19]

As justificativas de Roels, mesmo contendo imprecisões, servem para perceber as dificuldades de ordem prática que a obra impunha. É provável que o tema da composição, o nu masculino explícito, também tenha pesado no insucesso do projeto.

Ainda no texto de 75, Alair aponta pistas do sentido autobiográfico que a obra impunha. Se acaso a composição não pudesse se afirmar como totalidade, ela estaria mostrando uma incapacidade de comunicar a sua experiência de base, a *fascinação*, e estaria empalidecendo as fraquezas que lhe eram inerentes. Ao tratar da fascinação e de suas fraquezas, Alair deseja efetivamente confundir arte e vida. É do resguardo da experiência estética de ver, fotografar e constituir um arquivo moldado pela fetichização do corpo masculino que ele nos fala. Porém, se isso não fosse possível na recepção da obra total, só restaria que ela fosse vista e interpretada *como obra pornográfica de proporções gigantescas cujas intenções e pretensões não fazem mais do que reforçar o seu caráter kitsch*.[20] Em atitude duchampiana, ele encerra o texto dizendo, contraditoriamente, que ficaria contente se a *Symphony* fosse vista como *erótica, sem nenhum elo com a experiência artística*.

As declarações do artista auto-sentenciando de modo maniqueísta o seu trabalho estão marcadas por um sentimento catastrófico e, portanto, alegórico por excelência. Toda esta discussão e insegurança trazidas à baila pelo texto de Alair denunciam, por outro lado, a incômoda solidão criativa em que ele se encontrava no Brasil dos anos 1970. Não estávamos, pois, ainda numa época que já reconhecia de modo mais abrangente a apropriação tanto do *kitsch* quanto do pornográfico pela arte, considerados no discurso do artista os seus inimigos principais para desenvolver uma obra erudita, a qual ele via, paradoxalmente, próxima do classicismo antigo. Além do mais, ainda que estivéssemos vivendo desde o final dos anos 60 a disseminação das narrativas íntimas na arte, questão que é mais agressiva no plano internacional, Alair ainda não parece percebê-lo.

O fotógrafo norte americano Duane Michals (1932) começa, a partir de 1966, a produzir seqüências de três a cinco fotografias, algumas acompanhadas de longos textos, títulos ou frases, sempre escritos à mão pelo próprio artista. Os temas metafísicos abordados pelas narrativas visuais de Michals variam entre Eros, a morte, o desejo e a infância.[21] Quatro coincidências interessantes se evidenciam entre os dois artistas: 1. a linguagem de Michals é marcadamente homoerótica; 2. ele inicia essa incursão no tema no mesmo ano em que Alair se debruça sobre os nus masculinos da *Symphony*; 3. os dois têm em comum o uso de narrativas imagéticas inspiradas pela ficção e a auto-referência; e 4. nos dois aparecem textos mesclados com imagens, o que reforça ainda mais a relação de suas obras com *escritas pessoais* que singularizam os seus processos criativos em direção de uma fotografia contaminada pela micro-narratividade.[22]

Entre 1969 e 1974 um outro exemplo interessante de poética que dialoga com a de Alair Gomes: trata-se do artista francês Henri Maccheroni (1932) que realiza uma obra fotográfica na qual coleta uma seqüência de imagens, não por acaso nomeada de *2000 Fotografias do Sexo de uma Mulher*. Repetindo exageradamente o gesto de Courbet em *A Origem do Mundo*, esta obra remete à *Symphony* pela presença da representação explícita do sexo em primeiro plano como se fosse uma paisagem. Além disso, Maccheroni também propõe uma poética onde o erotismo está calcado no fascínio pelo corpo, no *voyeurismo* e na obsessão numérica.[23] Maccheroni realiza com este trabalho uma concepção de erotismo que descende de Bataille, vinculada à pulsão de vida e de morte em Eros, ou seja, na afirmação do erotismo como uma aprovação da vida até mesmo na morte.[24] Se não há indícios diretos da morte na obra de Maccheroni, nela aparece, contudo, o paroxismo *nietszcheano* da conjugação dionisíaca entre sofrimento e gozo no valor quantitativo da obra.[25]

Na *Symphony* também não vemos um impulso direto da morte incidindo no erotismo, embora haja sofrimento intrínseco, exposto no auto-reconhecimento vacilante de Alair quanto às qualidades artísticas da obra. Nesse sentido, o sofrimento também corre paralelo com o gozo. Sofrimento chamado *obsessão-fascinação*, também aparente no discurso da falta de parâmetros artísticos para apoiar sua poética em primeira pessoa. Nesta conjuntura, a única saída seria o desenvolvimento de um pensar sobre o erotismo que viesse a reavaliar a marginalidade auto-impingida.

Em 1989, em documento à Universidade do Texas em Austin, intitulado *The general classification*, há um detalhamento mais amadurecido sobre a *Symphony*. O artista admite que, na época em que se dedicou à referida composição, ele não estava a par de uma visão mais clara sobre o erotismo, somente permitida no momento em que começou a se dedicar ao estudo do tema para a preparação de um livro que viria a chamar de *Homo Eroticus*, último escrito de Alair, composto de um conjunto de aforismos filosófico-antropológicos sobre o erótico.[26] As reflexões ali contidas o conduziram à idéia de que *a origem última de toda arte é*

o erótico (...), o qual, por causa disso, *não deveria ser visto como assunto sujeito a nenhuma inibição ou repressão*.[27] Vê-se aqui uma transposição para a arte de convicções já manifestadas no primeiro escrito do artista na década de 1940, *Drôle de Foi*, quando afirma não ser o sexo motivo de vergonha.

No texto endereçado à universidade americana, ele reitera o reconhecimento da *Symphony* como sua mais ambiciosa obra, movida pela convicção de que era possível construir algo grandioso fora do ambiente que envolve as situações eróticas. E, mais do que isso, ele sustenta que queria mostrar o envolvimento profundo que algo sem propósitos artísticos iniciais pode incitar. O material em seu conjunto poderia *redimir os preconceitos quanto às coisas que estariam à margem das regras de bom gosto*.[28] Embutido nesse discurso está a legitimação do seu trabalho biográfico como arte à revelia das regras do que ele chama de "bom gosto". Percebe-se, assim, uma lucidez maior de Alair Gomes diante da contemporaneidade do seu trabalho, provavelmente motivada pelo estudo mais profundo do erotismo, assim como pelo processo de maior abertura para o seu trabalho acenado timidamente a partir de meados dos anos 1980. Talvez o grafômono de si mesmo tenha se dado conta do ensinamento de Duchamp de que *mais do que fazer arte é preciso respirar* e tenha conseguido se sentir menos solitário.

---

[1] Em entrevista concedida ao autor em 22 de janeiro de 2005.
[2] Ver minha tese de doutorado intitulada **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro**. Porto Alegre, PPG em Artes Visuais IA-UFRGS, 2006. Inédita.
[3] MATOS, Olgária. *A melancolia de Ulisses: a dialética do Iluminismo e o canto das sereias*, in: NOVAES, Adauto (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 149.
[4] In; **ALAIR GOMES**. Paris, Fondation Cartier pour l´Art Contemporain, 2001, p. 149.
[5] GOMES, idem.
[6] GOMES, idem, p. 149-150.
[7] GOMES, Alair. **Reviravoltas na arte do século XX**. Niterói, EDUFF, 1995, p. 80.
[8] Idem, p. 79-80.
[9] Idem, p. 82.
[10] Idem, p. 83.
[11] Apud MINK, Janis. **Duchamp**, Taschen, 1996 , p. 84.
[12] BUISINE, Alain. **Eugene Atget ou la mélancolie en photographie**. Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1994, p. 24.
[13] O texto de apresentação da *Symphony of Erotic Icons* é de 1975, momento no qual a obra não tinha ganhado ainda a sua forma final. Ela tinha apenas três movimentos e era composta de 1.100 fotos.
[14] GOMES, 2001, p. 150.
[15] Idem.
[16] Idem.
[17] Cabe lembrar que nem mesmo em sua grande retrospectiva, realizada em Paris, houve a exposição desta com-

posição em sua totalidade, conforme desejava o artista. Foram emprestadas pela Biblioteca Nacional apenas 177 imagens.

[18] Depoimento de Maurício Bentes ao autor, em entrevista realizada em julho de 2003.

[19] Depoimento de Reynaldo Roels Jr. em entrevista ao autor, realizada em janeiro de 2005.

[20] GOMES, 2001, p. 150.

[21] COOPER, Emmanuel. **Male bodies: a photographic history of the nude**. Nova York, Prestel, 2004, p. 78.

[22] Ressalta-se o fato de que Duane Michals não era completamente estranho ao meio fotográfico brasileiro. Ver MAGALHÃES, Angela & PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004, p. 77.

[23] Ver entrevista com Maccheroni in: **Henri Maccheroni: tombes titubantes**. Paris, Neuchâtel, 2000.

[24] In: **Mauvais Genre(s): érotisme, pornographie, art contemporain**. Paris, Editions de Regard, 2002.

[25] Idem, p. 14-15.

[26] Cabe ressaltar que, embora essa última obra filosófica de Alair seja uma espécie de síntese de seu pensamento sobre o erotismo, ele já havia produzido reflexões sobre o tema em GOMES, Alair. *Religião, Arte, Filosofia e Ciência: 1985*. Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. (Inédito).

[27] GOMES, Alair. *The general* classification. Rio de Janeiro, Acervo Alair Gomes, Biblioteca Nacional, 1989, p. 22. Texto inédito datilografado.

[28] Idem.

Imagem-lembrança: memória como matéria plástica na obra de Shirley Paes Leme

Aparecido José Cirilo

Doutor em Comunicação e Semiótica
Universidade Federal do Espírito Santo

O objetivo é analisar as questões que envolveram o processo de criação da obra *Pela Fresta,* de Shirley Paes Leme, apresentada em Minas Gerais em 1998. Este trabalho centra-se no tempo da feitura da obra, buscando marcas do processo percorrido pela mente criadora desde a percepção da imagem geradora até a sua efetivação no espaço da galeria. Escolher essa obra se deve ao fato de ela ser indicial das relações que Paes Leme estabelece entre os procedimentos do seu processo de criação e as suas imagens-lembrança. A análise dos documentos não se coloca como uma possibilidade de minimizar a angústia instaurada no público em contato com a obra, apenas desvela como ela se constrói na tensão da memória da artista em interação com a do público, a do espaço e a da matéria se constrói ao longo da obra. Eis aí uma contribuição dos estudos do processo de criação para as teorias de recepção da obra de arte e para a história da arte no Brasil: estabelecer novos paradigmas para o estudo e a percepção da obra de arte no frescor de sua gestação, ou nas nuances dos documentos de sua criação.

Artes Plásticas; Memória; Processo de criação.

The main point is the analysis of the creation process and the marks of the memorable stamp discourse. It's a study case, in which an investigation will be made, mainly, through processing documents from the artist Shirley Paes Leme (her drafts, notes, diaries, poems, digital projects), as well as written and oral declaration, which refers to a work presented to the public: Pela Fresta (1998). To make a general analysis, ten notebooks and detached documents from Paes Leme process were used, produced since the eights; and privately, the procedures and concepts that involved Pela Fresta installation production, took place in 1998- work chosen by its table of contents of a poetic project centered on a memorable stamp discourse. Nuances of storing and experimentation of documents functions are made evident and their peculiarity in visual arts. This approach will make a recurrence mapping able to happen and it will make a poetic project possible to be understood and to be centered on a constant reproduction of life experience and its transformation in memory-images, which are formed as images that generate imagination and Paes Leme creation process. This is a contribution from studies of the creation process for the theories of art and the history of art in Brazil: creating new paradigms for the study and understanding of the work of art in the freshness of your pregnancy, its creation.

Arts; Memories; Genetic criticism.

O objetivo aqui é analisar as questões que envolveram as relações estabelecidas por Paes Leme no decorrer das decisões que revelam os procedimentos que antecederam a exibição *ao* público da obra *Pela Fresta* (1998), apresentada em Minas Gerais. Escolher essa obra para a delimitação desta abordagem se deve ao fato de ela ser indicial das relações que Paes Leme estabelece entre os procedimentos do seu processo de criação e as suas imagens-lembrança[1]. No processo de produção dessa obra, a imaginação de Paes Leme foi

constantemente alimentada pela construção de um discurso impregnado dessa memória em ação. A obra invade o espaço do cubo branco da galeria, colocando-se à percepção.

Uma porta se abre para o interior de uma galeria. Impedido o corpo de entrar caminhando sobre seus pés. Outros sentidos são chamados pela percepção. Entra-se pelos olhos. O olhar do público percorre essa imensidão. Sensação. Calma mansidão de madeira jazente. Perene. Tranqüila em seu sono. Como magma quente que desliza sobre a montanha, esconde toda a rapidez da transformação que se processa. O tempo age. No vaguear dos sentidos, outros corpos se fazem presentes ao longo do percurso. Um ponto luminoso no meio desse mar.

Uma pequena luz ascendente. Verticalidade luminosa que descansa quase imóvel diante dos olhos. Por entre o lenho, parece o foco de um grande incêndio que não se realiza por um pacto entre os corpos que lhe rodeiam. Permanente. Como se o tempo houvesse parado. Tênue filete de fumaça que se dirige para a abóbada celestial do branco imaculado da galeria. Frágil luz que parece poder apagar-se ao menor movimento do ar. Mais ao fundo, um elemento de tensão. Levitante mesa que parece voar sobre a matéria que a forma. O lenho que a compõe, agora ela sobrevoa. Congelada, sua queda parece em suspensão. Trajeto de tensão que deixa vazar seu conteúdo: expõe sua privacidade... o segredo que se deita em sua gaveta parece cair nesse mar de matéria.

Um outro emaranhado de galhos sobe pelas paredes em um outro canto. Quase tronco construído, uma primitiva árvore aparentemente seca. Sequóia de cuja milenar ponta brota um galho de frágil presença através da janela: como fruto, nele outro corpo se põe. Quase imperceptível é sua presença, espectro da memória, pendurado nessa linha que se estende desde a parede. Galho que na ponta tem sua origem. Alva camisola das infinitas noites de sonhos, da inquietude registrada no corpo e no espírito, flagrado no momento da angústia criadora.

Através da janela, a transição do corpo. Veste desse ritual de lembranças em forma de paramento que também parece voar sobre o oceano de lembranças: cambraia bordada em renda; fibra de algodão tramada; manto balzaquiano das noites inquietas da criação.

O tempo segue o seu percurso nesse colocar-se aos sentidos do público. Porém, a análise do processo de criação se preocupa com o período silencioso que antecede a instalação. Desse modo, centra-se no tempo da sua feitura, buscando as marcas do processo percorrido pela mente criadora desde a percepção da imagem geradora até a sua efetivação no espaço da galeria. No tempo da gênese dessa obra, as diferentes experimentações da mente criadora se dão praticamente de modo simultâneo e sem uma hierarquia prévia que antecipe os passos em direção à sua produção. Entretanto, optou-se, aqui por estabelecer um marco inicial que facilitará a análise a ser desenvolvida, porém admite-se

que essa ordenação é artificial e meramente didática. Assim, serão analisados os documentos que envolveram a gênese de *Pela Fresta* a partir das categorias que definem tipos de experiências da mente criadora, reiterando-se as funções de armazenamento e experimentação presentes nos documentos do processo.

do espaço, da forma e de suas relações com a matéria

Por se tratar de uma instalação a *site especific*, optou-se por iniciar a análise pela escolha e definição das relações espaciais e formais que envolvem a obra. Assim configurado (uma instalação para um local específico), o espaço da galeria é matéria de seu trabalho. Para tal, é preciso entender as relações arquitetônicas, ali duplamente estabelecidas: como limitação e como desafio ao projeto poético da obra. A artista é limitada por regras e definições estabelecidas: o uso apenas da parte interna do edifício. Alguns elementos arquitetônicos (portas, colunas e janelas) do seu interior que se interpõem entre ela e a possibilidade de trabalhar o espaço como obra. O desafio de Paes Leme passa a ser o diálogo com os elementos constituintes do espaço (janelas, colunas e portas) em busca da mediação entre o seu imaginário e o proposto pelo espaço.

As decisões parecem estar definidas nos documentos de processo (SALLES, 1998): o uso das colunas como suporte ou como elemento gerador da instalação. O primeiro movimento decorre de uma aproximação com a estrutura arquitetônica: um esboço da planta baixa do espaço define a posição de cada coluna, bem como sua relação com as outras e com o todo do espaço. Admite-se que elas existem e se configuram como espaço de ação da artista, sobre o qual ela deverá agir para incorporá-las como suporte e forma. Assim, a particularidade arquitetônica torna-se um desafio e incorpora-se como matéria no procedimento de experimentação espacial da instalação.

A análise das anotações da artista permite perceber como ela reflete sobre presença e ausência: cheio e vazio; oposições semânticas no projeto poético. "*Cheio/vazio. Janela/coluna*. *Oposição*". Por meio do desenho artista analisa o ritmo da sala. As janelas e as colunas estabelecem um ritmo que determina o espaço; Paes Leme procura entender a pulsação desse corpo.

Verificada essa restrição física, Paes Leme busca incorporá-la ao seu projeto poético. No desenho, nota-se que o número de colunas poderia ter sido ampliado com esculturas que funcionariam como espelhos da estrutura das coluna. Aliás, colunas em galhos e vergalhões de ferro fizeram parte da produção de Paes Leme, porém pensadas como esculturas independentes, não estando vinculadas à questões específicas dos locais onde foram expostas. As anotações da artista são índices da experimentação espacial, formal e material que envolveu os primeiros estudos de ocupação da galeria.

A artista parece ver na oposição a própria semiose que define o projeto da obra: "*cheio/*

vazio; janela/coluna; oposição". A contraposição de elementos do espaço físico parece ser a imagem geradora para essa reflexão sobre a instalação em curso. Nos dois desenhos, pode-se perceber o movimento criador em busca de uma possibilidade de agregar a forma do espaço à forma do objeto. Embora Paes Leme já traga na planta-baixa um conjunto de hachuras que definem o piso e as colunas, não é possível precisar se isso já indica a colocação do emaranhado de galhos que ocupou a galeria. Esse grafismo desaparece em outros estudos na mesma figura, quando ela testa a possibilidade formal-espacial das colunas e sobreposições.

Somente em outro desenho da planta-baixa é que se pode afirmar que há uma decisão em direção ao que a artista mesmo define como *mar de gravetos*. Paes Leme é enfática: faz uso indicativo-descritivo do texto verbal "*planta/mar de gravetos"*. Os três pontos marcados em negro, no meio do desenho, deixam claro que a hachura não é simplesmente para demarcar as colunas, mas para definir outro elemento formal-espacial da obra: o piso. O que poderia não estar claro na imagem é reforçado, é definido pelo texto verbal, o qual restringe a subjetividade interpretativa do percebedor.

Em outros dois estudos para a instalação a idéia de ocupar as colunas com formas derivadas das janelas e construídas em gravetos parece ter sido abandonada. Esses desenhos são importantes porque Paes Leme indica outra matéria fundamental nessa obra em construção: a fumaça. Outra anotação de seu caderno revela a intenção de cor nas paredes (*serão brancas*); é tomada a decisão da cor: *ficarão.* Observando a instalação apresentada ao público, pode-se notar que essa decisão é fundamental para o efeito de luminosidade da obra. O excesso de luz, refletido na parede, propõe uma atmosfera onírica, reforçada pela massa de fumaça que ocupa o espaço, resultante da chama no meio da sala. Assim, a experimentação cromática desses documentos parece antever a luz tênue que recebe o olhar do público. Essa decisão afasta de vez uma outra proposta de ocupação da galeria.

À idéia da alvura das paredes brancas, Paes Leme anexa o marron-dourado dos galhos de eucalipto, matéria predominante em sua produção, desde 1986. Um grande mar sobre o qual se deitam elementos que dele emergiram: a mesa, a fibra do algodão, as lembranças da artista do Planalto Central, rodeada de matéria natural com a qual dialoga em seu processo de criação. Em um esboço no pé de uma página do caderno de anotações da artista, no qual a maioria dos desenhos está situada entre 1985 e 1986, a imagem preliminar da instalação é esboçada, aparentemente uma idéia fugaz não desenvolvida naquela época, mas registrada em sua forma embrionária.

Entre os documentos de Paes Leme foi encontrado também um recorte de mídia impressa com a foto de um campo de plantação de madeira manejável após o corte para beneficiamento. Essa imagem é índice do diálogo que a artista estabelece com as imagens da cultura midiática, nuance do dialogo cultural que permeia o seu projeto poético. Aqui,

ela parece ser a imagem geradora na memória de Paes Leme, e funciona como imagem-lembrança que se materializará em obra. Nele estão presentes elementos formais, materiais e cromáticos que serão de vital importância para a obra em percurso.

Outro elemento decisivo na instalação não está expresso de modo efetivo nos estudos preliminares, embora haja a sugestão de sua presença como fuligem e fumaça: está presente em potência a imagem da chama, determinante nesse procedimento. Porém, em nenhum dos projetos localizados, há qualquer referência visual à presença física da chama na obra. Parece que essa decisão se deu num campo da memória de Paes Leme que não foi registrado em seus cadernos de anotações. Entretanto, ao longo seu processo de criação, é impossível não notar a insistência da artista com o fogo e suas manifestações físicas, formais e conceituais: a chama, em sua imagem verbal ou visual, é um elemento recorrente no projeto poético dessa artista. Em seus depoimentos, poemas, memoriais descritivo-conceituais e, em sua produção de modo geral, esse é um elemento tão presente quanto o material natural com que sua obra se materializa.

Fantasias da memória: estruturação dos conceitos

A produção de Paes Leme é permeada por uma persistência com os contornos conceituais que envolvem o uso que faz da sua temática, materiais, forma, espaço ou temporalidade do seu fazer. A *experimentação conceitual* que envolve a instalação *Pela Fresta* é responsável pela sua coerência interna e do seu projeto existencial. Essa atitude reflexiva, permeia todo o projeto poético de Paes Leme. Evidenciam-se, assim, as articulações que o artista faz entre seu projeto, sua obra e toda a sua constituição, buscando a inserção conceitual de suas escolhas.

A escolha do título

O procedimento de escolha do título, uma das possíveis portas de entrada do percebedor para o trabalho, é fundamental para a relação de sentido que irá ser estabelecida pelo trabalho como um todo. Em suas anotações, Paes Leme expõe esse raciocínio gerador. A artista decide o título de duas de suas instalações: *Pela Fresta* e *Fogo Fel*, embora o título de uma terceira obra, do mesmo ano, apareça (*São*).

Esse documento reflexivo sobre o título é formado por um conjunto de palavras sozinhas ou em duplas, em sua maioria enfileiradas em duas colunas na vertical. Parece que a artista escreve possibilidades que lhe vêm à cabeça: *lenta, respiração, sonho interior, são, sombras do passado...* uma a uma, palavras-nomes se sucedem; carregam em si conceitos que ela busca interagir com a obra. O uso de grafismos como setas e circunscrições parece fazer um recorte no mar de possibilidades que se lhe colocam os vocábulos. Indica caminhos, escolhas, limites. Os procedimentos da mente criadora parecem estar sendo desvelados, descortinados diante dos olhos da própria artista.

Primeiramente, parece que Paes Leme começa a refletir sobre o escrito; busca possibilidade de interação, enquadra algumas delas, faz ligações por meio de setas; algumas parecem indicar atenção e possível desdobramento; outras convergem para similares semânticos: como *fresta* (à esquerda) e *entre fresta* (à direita), uma possível ligação entre os dois conceitos. Estas últimas converge para cima; indicam um percurso em direção ao topo da página: a síntese. No centro superior da página, a decisão, o título final. Demarcado; indicado: *ESTES*. Mais uma vez a artista faz uso da função indicativa do texto verbal; não restam mais dúvidas do título da instalação: *PELA FRESTA*. Imediatamente abaixo disso, também no centro: *FOGO FEL*. Os dois títulos saem no mesmo procedimento de reflexão. Memórias diferentes articulam-se nas duas instalações: *Fogo Fel* redesenha os móveis de sua infância. *Pela Fresta* traz, em *silêncio*, *segredos da memória*, derramados como matéria que ocupará a sala; uma *sombra do passado*, que, como *fronteiras*, revela, *entre fresta, o sonho interior*. *Geografias íntimas* demarcadas pela imagem da chama. Numa *lenta respiração*, a chama retoma outros momentos de sua infância, quando sonhos e fantasias se configuram. Fronteira entre o ser e o artista existentes em Paes Leme. As imagens da infância no interior de Goiás, as práticas culturais do interior brasileiro são catalisadores da sua imaginação criadora e revelam a tendência memorialística do seu projeto poético.

A chama como imagem geradora

Na consumação desse discurso de cunho memorial, a chama se configura como imagem geradora que catalisa esse resgate de suas lembranças. Como signo, a chama é uma imagem-lembrança que estabelece caminhos à produção de Paes Leme, estando materializada de diferentes modos verbais ou visuais. Presente no conjunto de sua obra, o fogo, representado na imagem da chama, é o elemento que gera e que provoca a transformação da matéria com a qual trabalha: a madeira. São inúmeras as referências que a artista faz a esse elemento da natureza, ou às marcas da combustão que nela se operam.

> [...] *na minha infância, vivendo numa área rural onde*
> *não havia luz elétrica, a fonte da luz durante a noite*
> *era a luz do luar, do fogo e da vela.*
> *A chama da vela passou a ser o lugar onde eu*
> *podia imaginar todos os meus sonhos e fantasias.*
> *A chama é a alma do fogo. O sopro ardente da revolta*
> *A chama acentua o prazer de ver algo além do sempre visto.*

Assim, a chama se instaura como imagem-lembrança, imagem geradora de um processo de criação memorialístico, materializado em *Pela Fresta*. Na experimentação conceitual sobre a força do material, pode ser retomada a tendência à potencialização daquilo que é inerente aos materiais que a artista manuseia.

uma pequena chama pode incendiar
uma grande floresta. Também a
língua é um fogo, um mundo
de iniqüidade.

Nota-se aqui que a tensão que paira no interior da instalação é intencional. Combinada com o mar de gravetos, a potência destruidora da chama parece prestes a sair do seu estado de latência. Embora seja mínima, se comparada com a dimensão do plano de madeira, a chama pode incendiar a ”grande floresta”, ela é voraz. A “tensividade” da mostra é uma intenção de Paes Leme que o faz com a da combinação das qualidades inerentes às matérias escolhidas.

A quietude da instalação parece estar ameaçada. A qualquer momento aquela pequena chama seria capaz de “incendiar” aquele mar de gravetos. Está instaurada uma tensão que só é resolvida por um acordo entre as partes que constituem materialmente a obra.

A chama é vertical, um guia ascensional
símbolo visível do interior de um ser, símbolo de um poder secreto
a chama é nascimento e morte
o redondo é o fogo embrionário, onde a chama faz morada.

No diálogo de Paes Leme com a matéria de sua produção, estabeleceu-se o pacto entre os elementos. Esse pacto é entre eles, pois a tensão da possibilidade de destruição é colocada para o público que somente interage com a obra pela visão e pelo medo gerado pelo desconhecimento do acordo estabelecido entre a artista e as matérias que corporificam a obra. Efetiva-se a relação dialógica que caracteriza o trabalho dessa artista. A tensão gera angústia; a pulsão, para superá-la, gera o movimento que se prolonga para além da fresta.

A análise desses documentos não se coloca como uma possibilidade de minimizar a angústia que se instaura no público em contato com a obra que não se dá por inteira, apenas pela abertura da porta de acesso à galeria. Este estudo apenas desvela como ela se constrói ao longo do seu processo de gestação. Compartilha-se, com o leitor, a angústia de Paes Leme, que se lança nessa quixotesca aventura para desvelar os segredos de sua memória, tendo como escudeiro a memória dos materiais. E isso a coloca em um novo percurso em direção à criação e às incompletudes e às incertezas que envolvem o processo de criação.

Assim, compartilhada com o público por meio da obra, essa incerteza e vagueza do signo buscam o que lhe é primeiro: arquétipos estabelecidos pela memória cultural, símbolos

que buscam mediar a plenitude da qualidade inerente aos fenômenos sensíveis. Informações quase nunca possíveis de serem colocadas de modo evidente, muito do frescor da mente criadora em processo se perde. Grande parte de tudo o que envolve o projeto e a elaboração da obra, antes de sua apresentação pública, transforma-se apenas em marcas indiciais desse percurso.

Eis aí uma contribuição dos estudos do processo de criação para as teorias de recepção da obra de arte e para a história da arte no Brasil.

---

[1] A imagem-lembrança não é apenas representação. É ação. Pode-se defini-la como uma grafia de acontecimentos na vida, que são sitiados, situados e datados de modo a funcionar como armazenamento do passado. Como o acesso constante lhe é inerente, essas imagens-lembrança, sua ação no tempo e no espaço contínuos da existência, permitem a busca e a reoperação da experiência vivenciada. Desse modo, seu tempo existencial é uma modalidade de presente: sua constante ação determina o percurso e as decisões da mente criadora; memória e espera se movendo na modalidade da visão que se põe nesse tempo agostiniano. A forma *impressa* na memória não se coloca como passado, ou como algo que se põe no lugar da experiência vivida: como memória, ela é experiência em ato. A imagem, tornada lembrança, transforma-se novamente em imagem e esta se torna, então, uma imagem-lembrança.. (CIRILLO, 2004, pp 126 e demais)

Fac-símile Barrio: *situações*, fluxos e materialidade na obra de Artur Barrio

Sicília Calado Freitas

Mestre em Artes Visuais - UFPB

Elane Teles Carneiro

Graduanda Educação Artística - UFPB

A dimensão processual das experiências artísticas contemporâneas é ponto central na obra de Artur Barrio. Integrando-se aos grupos e artistas que, em suas práticas, lançaram interrogações e estratégias que delinearam a "Arte Conceitual", Artur Barrio abandona as técnicas mais tradicionais da arte e se concentra na criação de projetos que envolvem materiais orgânicos e perecíveis, questões que marcaram significativamente a produção artística brasileira a partir do final da década de 1960. Assim, em 1969, Artur Barrio inicia as *Situações*: ações efêmeras e provocativas, que se caracterizam como uma intervenção no ambiente, com trabalhos feitos com dejetos, materiais orgânicos e objetos não convencionais. Em 1979, alguns destas *Situações* foram registrados no livro de artista Fac-símile – Barrio, editado pela Funarte e organizado pelo NAC – Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, numa ação pioneira neste contexto. Este artigo tem como objetivo analisar e compreender aspectos da obra de Artur Barrio, registrados no livro Fac-símile, bem como compreender como o livro recupera e (re)elabora de forma poética *Situações* realizadas por Barrio. As reflexões e análises apresentadas neste artigo têm como base uma pesquisa bibliográfica, que abrange obras da área de crítica, teoria e história da arte, e uma análise de fotografias, documentos e o livro de artista que compõem o acervo do NAC – UFPB. A partir deste estudo pudemos verificar características fundamentais da obra de Artur Barrio no que tange às questões estéticas geradas pelos fluxos, efemeridade e materialidade propostos em suas *Situações*. Pudemos verificar ainda a importância do livro de artista como forma de recuperar trabalhos efêmeros, como as proposições de Barrio, a fim de registrá-los e transformá-los em obra novamente.

Artur Barrio; *Situações*; livro de artista.

The dimension of the process of the contemporary artistic experience is the central question in Artur Barrio's work. Barrio belongs to artist groups that raised questions and strategies that outlined the "Conceptual Art". He deserted the more traditional technique of art to concentrate in the construction of projects that involve organic and perishable materials. These questions significantly marked Brazilian artistic production since the end of 1960's decade. So, in 1969 Artur Barrio started Situações: ephemeral and provocative actions that were characterized as interventions in the ambient using organic materials and non-conventional objects. In 1979 some of these Situações were registered in the artist's book Fac-símile – Barrio. This book was a pioneering action edited by Funarte and organized by NAC (Núcleo de Arte Contemporânea / Universidade Federal da Paraíba). The present manuscript has the purpose of analyze and understand some aspects of Artur Barrio's work recorded in Fac-símile. Adding to this, we intended to comprehend how the book recovers and (re)elaborates, under a poetic way, Situações. The reflections and analyzes showed in this article were based in a literature reviews that includes works of critic, theory and art history and also photographs, documents and the own artist's book available at the NAC collection. We were able to identify some elementary characteristics of Artur Barrio's work

regarding to aesthetical questions promoted by fluxes, ephemerides and materiality proposed in Situações. Furthermore, we observed the relevance of the artist's book as a way to recover ephemeral works, as Barrio's propositions, in a way of recording and transforming it in art all over again.

Artur Barrio; Situações; artist's book.

As produções artísticas desenvolvidas por volta da década de 1960 levantaram questões que vão marcar a arte contemporânea até os dias atuais, principalmente no que diz respeito à dimensão processual e projetual das experiências artísticas. Esses questionamentos problematizaram os sistemas de legitimação da arte (instituições culturais, museus, galerias, etc), a arte como objeto e forma, a noção moderna de autonomia da arte, levando as poéticas denominadas "contemporâneas" a se concentrarem nas discussões em torno do processo artístico e da arte como produção de idéias e conceitos.

Nessa perspectiva crítica aos moldes modernos e tradicionais da "obra de arte", situam-se as proposições de Artur Barrio, tendo a conceituação e a processualidade como pontos centrais de seu trabalho. Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes, nascido em Porto, Portugal 1945, realiza no Brasil e no exterior, a partir do final da década de 1960, significativos trabalhos cuja poética corrobora as questões estéticas e artísticas desenvolvidas nacional e internacionalmente na produção da arte contemporânea. Integrando-se aos grupos e artistas que, em suas práticas artísticas, lançaram interrogações e estratégias que permearam a "Arte Conceitual"[1], Artur Barrio concentra suas proposições na criação de projetos que envolvem materiais orgânicos e perecíveis, questões que marcaram significativamente a produção artística brasileira desse período.

No ano de 1969, Artur Barrio inicia as *Situações*: trabalhos feitos com dejetos, materiais orgânicos e objetos não convencionais, em ações provocativas que se caracterizam como uma intervenção no ambiente, abordando a temporalidade, a efemeridade e a precariedade como elementos da produção artística que ressaltam a estreita ligação da arte com a vida. Buscando compreender aspectos fundamentais das *Situações* produzidas por Barrio, este artigo tem como objetivo analisar o livro de artista Fac-símile – Barrio, editado pela Funarte em 1979, e organizado pelo NAC – Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba. O livro Fac-símile apresenta e recupera de forma poética *Situações* realizadas por Barrio, marcando um significativo período da arte contemporânea brasileira, bem como o importante papel do NAC[2] na ativação e documentação das produções desse período.

As *Situações* propostas por Barrio, apresentadas no livro Fac-símile, foram realizadas no Brasil e em Portugal. Analisando os arquivos do NAC, buscamos perceber que aspectos históricos, estéticos e artísticos caracterizam essas produções e o seu registro, tomando como base um levantamento a respeito das produções e artistas que participaram das ações do NAC, no período de 1978-1985.

As "Situações" na trajetória artística de Artur Barrio

Observando a cronologia da vida e da obra de Artur Barrio, elaborada por Lygia Canongia (2002), podemos perceber momentos significativos relacionados ao processo poético e à trajetória histórica desse artista, que estão relacionados à proposição das *Situações*. Em 1967, Barrio ingressa na Escola Nacional de Belas Artes (Rio

de Janeiro) e já em 1969 participa do Salão da Bússola[3], que foi considerado por alguns críticos, um marco para a produção experimental brasileira.

Um dos primeiros trabalhos de grande repercussão de Artur Barrio foram as "Trouxas ensangüentadas", que constituem-se em trouxas feitas com carne, ossos e sangue, que foram espalhadas nos jardins do MAM do Rio de Janeiro, em 1969 e lançadas em um canal, na cidade de Belo Horizonte, na *Situação T/T,1* realizada pelo artista em 1970 (CANONGIA, 2002). Nessas *Situações* apresentam-se elementos característicos da produção de Barrio, como a precariedade e a transitoriedade dos materiais, que constituíam a base conceitual e (anti) formal das "Trouxas Ensangüentadas". Com este trabalho, Barrio concretiza suas ações radicais em torno de inquietações geradoras de questionamentos aos sistemas e espaços tradicionais de apresentação da arte, que considerava como instituições limitadoras à liberdade de criação. Criticando a sociedade de consumo, contra os museus e, conseqüentemente, contra a função tradicional da arte de se estabelecer como objeto a ser colecionado e contemplado, Barrio rompe com as convenções da matéria artística e do seu espaço, implantando reflexões "perturbadoras" ao convencional, como descreve Cocchiaralle:

> [Barrio] Considerava que o uso crescente, no terceiro mundo, de materiais de trabalho dispendiosos e convencionais, atendia antes de mais nada às exigências de consumo das elites. A partir da crítica a essa realidade socioeconômica, ético política e estética de Barrio deduz, com uma clareza rara na arte brasileira, o eixo fundamental de sua singular poética: conspirar contra os gostos das classes dominantes [...] (COCCHIARALE, 2001, p.17).

Podemos perceber a construção do discurso artístico de Barrio nas provocações que apresenta no Manifesto "- contra as categorias de arte, contra os salões de arte, contra as premiações, contras os júris, contra a crítica de arte", que lança em 1970, no segundo Salão de Verão, no MAM-RJ (CANONGIA, 2002). Nas palavras do artista: "[...] por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima" (BARRIO, 1978[4], citado por MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 2001, p.100).

Segundo Ligia Canongia (2002), Barrio pode ser considerado um divisor de águas na cena artística brasileira da década de 60, por questionar os espaços e materiais utilizados em arte até então. Essa mudança conceitual e experimental já vinha sendo aplicada por outros artistas como Helio Oiticica, porém é com Barrio que um novo paradigma se estabelece dentro de uma prática real de execução: o artista lança as bases para a experimentação extrema de materiais que até então não eram utilizados no cenário artístico brasileiro, buscando a não representação e o não simbolismo dos materiais em sua precariedade e perecibilidade. Canongia reitera:

> "Barrio embarca na cena nacional justamente quando essas questões estavam fervendo no caldeirão do circuito de arte. Já se tentava desmistificar o culto a obra de arte [...]. Criticava-se o sistema de obras, buscavam-se novos espaços e suportes [...]. O aspecto provocativo e transgressor do seu trabalho ultrapassa em potência expressiva todos os atos de rebelião que conhecemos historicamente no Brasil (CANONGIA, 2002, P.195)".

A transgressão da obra de Barrio articula-se como um fio condutor de sua poética, que se contextualiza com o período político pelo qual atravessava o País nessa década. É através da contundência de suas ações, num contexto ditatorial, onde os atos eram vigiados e cerceados, que Barrio, contradizendo o que deveria ser produzido, utiliza a contramão do que estava posto para lançar suas idéias. É nesse cenário político de cerceamento que a arte conceitual brasileira se lança em propostas que promoveram a reflexão e desvinculação das propostas da arte com o objeto como resultado final da produção artística

Ao falarmos de Barrio, nos conduzimos por um viés histórico onde as produções artísticas passam a ter um caráter mais reflexivo em detrimento dos aspectos formais, em consonância com as proposições da arte conceitual que até hoje dão a tônica das produções contemporâneas, como cita Freire:

> Mesmo que a Arte Conceitual seja circunscrita a um período de uma década, as questões que ela lançou são bastante atuais. Isso porque interrogam as posições, sempre instáveis e cambiantes, das figuras que compõem o sistema de arte(crítico, curador, editor, galerista), do estatuto da obra de arte (por meio da indiferenciação entre documentação e arte) (FREIRE, 2001, p. 13).

Assim, tendo a contestação dos sistemas (políticos, artísticos e sociais) e a provocação da realidade como foco central, Artur Barrio desenvolve o seu processo, desencadeando fluxos a partir do devir dos materiais e procedimentos artísticos/ não artísticos, que apresenta em suas *Situações* e demais propostas. São esses aspectos fundamentais que perpassam as proposições registradas no livro Fac-Símile.

Fac-símile

Como vimos, a efemeridade é um dos elementos centrais das propostas artísticas de Barrio, que se caracterizam como essencialmente transitórias pelos materiais perecíveis que utiliza e pela forma como se apresentam. Essa transitoriedade, presentes em trabalhos como o de Barrio, tem no registro fotográfico a possibilidade de permanência como meio de divulgar, documentar e criar uma nova perspectiva artística para os procedimentos desenvolvidos nas proposições que se fazem no tempo. Nessa perspectiva, o livro Fac-símile se caracteriza mais do que um registro fotográfico e documental das Situações propostas por Barrio na década de 1970. Fac-símile revela aspectos poéticos

dessas proposições, evidenciando, numa outra proposta, elementos da atmosfera precária, do cenário da ação do artista no espaço-tempo da obra, e a impossibilidade de transformação num objeto a ser comercializado.

O livro Fac-símile, produzido a partir de um convênio entre o NAC/ UFPB e a FUNARTE, faz parte de uma série de publicações produzidas pelo Núcleo de Arte Contemporânea, dentre elas o ALMANAC, que registrava todas as ações desenvolvidas neste núcleo a partir de 1978. A produção visual foi realizada por Raul Córdula Filho e Francisco Pereira Júnior, professores da UFPB, e na época, coordenadores do NAC.

A exposição internacional "Livre como arte", realizada na Biblioteca Central da UFPB, nos meses de novembro e dezembro de 1978, apresentando livros de artistas brasileiros e estrangeiros, numa proposta pioneira no cenário nacional (CÓRDULA, 2004). O professor Silvino Espínola, que foi vice-coordenador do NAC neste período, destaca a exposição "Livre como arte", como a primeira atividade pública do Núcleo. Segundo Espínola, curador da mostra, a proposta de "Livre como Arte" consistia em "utilizar o livro como objeto de arte, desvinculando-o de seu caráter puramente literário e de padronização industrial" (ESPÍNOLA, 1979; 2008). Esta exposição teve desdobramentos articulados às publicações do NAC, dentre eles o livro Fac-símile, que se apresenta como um livro de artista.

O livro de artista, já no início dos anos 60, apresenta-se como experimentações diversas de poesia sonora visual, arte postal, vídeoarte, *bodyart*, entre outras produções contemporâneas, como analisa Cristina Freire (2006). O livro de artista, apesar de configurar-se como um livro, diferencia-se da produção literária na medida em que rompe com questões básicas desse suporte, tais como serialidade, narrativa, ordem interna da obra, cronologia e estilo (SILVEIRA , 2001).

Na proposta do livro Fac-símile, é possível percebermos articulações dos registros com aspectos fundamentais das *Situações* que nele estão apresentadas, apesar de Barrio renegar o registro fotográfico de suas proposições como algo artístico, reconhecendo sua importância somente como documento de informação e difusão. Essas articulações, como evidencia o artista, não substituem a experiência realizada, mas podemos constatar que a organização fotográfica do livro Fac-Símile revela uma seqüência de fatos que caracterizam o processo das Situações[5], indicando-nos aspectos relevantes de sua realização, no que diz respeito ao pensamento poético que fundamenta as proposições registradas.

As fotografias não apresentam uma preocupação com um registro exato, no que diz respeito a uma documentação ou catalogação da obra, visto que não apresentam nenhuma referência específica de data ou local. As fotografias foram realizadas em preto e branco, obedecendo a mesma lógica da precariedade técnica que Barrio preconiza em suas *Situações* (CANONGIA, 2002).

Em Fac-símile encontramos a problemática em torno do registro de obras efêmeras que desencadeia e reforça a discussão da anti-arte, preconizando a ausência do objeto. Há neste caso uma ambigüidade, gerada pela necessidade de outros suportes para tornar permanente o que se configura pela imaterialidade. A não equivalência entre o projeto artístico e o objeto, como diz Cristina Freire (2006), reforça a perda do referente (suporte tradicional) e faz com que o registro fotográfico reforce ainda mais a inacessibilidade temporal ou espacial de obras dessa natureza.

Superando a simples documentação e reconhecendo que o acontecimento proposto por Barrio não pode ser reconstituído num livro, Fac-símile apresenta uma seqüência de seis proposições do artista Artur Barrio, mesclando imagens do processo que compõem as *Situações*, a cópias de textos manuscritos pelo artista, que descrevem simples e objetivamente materiais e ações que constituem seus trabalhos. A apresentação das *Situações* segue uma seqüência cronológica, por ano de produção dos trabalhos.

Inicialmente, apresenta *3 movimentos*, trabalho realizado em 1973, na cidade de Petrópolis, RJ. Neste trabalho, apresentado em seis fotografias, a precariedade é um dos aspectos mais relevantes. O questionamento proposto aparece em elementos, tais como, a imagem do artista recostado, de braços cruzados em um ambiente "inadequado" para a realização de um trabalho de arte proposto pelos moldes formais. Observamos um ambiente abandonado, danificado e mal cuidado que, somado à postura assumida corporalmente pelo artista, que se apresenta deitado em um colchão velho, o que nos revela uma certa apatia e cansaço numa associação livre e irônica. Barrio articula, assim, ambiente e corpo, criticando o falso materialismo por não apresentar um objeto e sim uma ação, ligando aspectos políticos e subjetivos que se deslocam da ação para o pensamento.

Na próxima seqüência fotográfica *4 Movimentos* podemos observar uma peixeira fotografada do alto de um terraço. A cena transcorre do deslocamento do artista, dentro de um pátio interno de uma casa na qual a peixeira irá vender um pescado. A sequência é registrada em quatro movimentos, que não representam a totalidade das ações, mas o processo que tem como centro da ação o pescado (BARRIO, 1979). Como podemos observar em sua fala:

> A disposição dos peixes sobre o oleado/ A peixeira/ em relação direta com o meio ambiente ou seja o relacionamento direto momentâneo com a área/ espaço aonde ela se encontra: dos objetos/ da pedra/ da grama/ da areia/ dos arbustos/ das sombras/ da arquitetura/ do relacionamento de movimento e ação/ das portas/ dos vidros/ concreto/ gáz/ balde/ mangueira/ flores/ oxigênio ou seja: do relacionamento perceptivo (BARRIO, 1979).

Esses deslocamentos – fluxos- resultantes da labuta diária da vendedora de peixes, con-

figuram-se como ação concreta/subjetiva, o que também nos remete a variadas relações que podem advir dos elementos envolvidos nesse processo: homem - mar / vida e morte/ troca – alimentação - relações, ou seja, nas palavras do artista: “do relacionamento cultural, do relacionamento político, do relacionamento econômico, do relacionamento social” (BARRIO, 1979).

Na foto que apresenta a *Situação 4 Pedras*, trabalho realizado em agosto de 1974 no Algarve, Portugal, podemos observar um carro recoberto e escondido atrás de uma esteira de palha, apoiadas por quatro pedras que estão no primeiro plano da fotografia. Tomando como base a discussão proposta pelo artista nas outras seqüências fotográficas, podemos sugerir que também nesse trabalho houve o deslocamento intencional a partir da ausência-presença do objeto: o carro propositalmente está lá, “escondido” e o artista escolhe o foco de abordagem que a imagem deverá revelar. Nessa escolha proposital de materiais, espaço e elementos, ele nos remete a questões metafóricas próprias da discussão da arte conceitual.

Na seqüência do livro, outra fotografia mostra um trabalho realizado em Mindelo Portugal no ano de 1974, que consiste numa cena onde o primeiro plano apresenta uma faca encravada em uma barra de sebo. Neste trabalho evidencia-se a questão do material utilizado tendo em vista a relação que se estabelece a partir da ação de corte: metal-frio/ sebo-calor e o contraste dessas temperaturas desiguais. Mais uma vez, o foco se concentra na energia da ação, concretizada nas relações entre os materiais distintos, não pela forma, mas por sua inerente materialidade e pela propulsão de forças que não são visíveis, mas perceptíveis.

Em Áreas Sangrentas, as fotografias apresentam imagens de uma pedra, coberta por plâncton, que foi recolhida pelo artista na praia de Valadares em 15 de maio de 1975. A descrição que acompanha as imagens detalha elementos objetuais, especificamente em seus aspectos materiais: “uma corda de cânhamo estendida ao longo da tábua, amarrada: à pequena pedra brilhante; a um pau transversal de uns 35 cm e a um pedaço de arame de 10 cm; na outra extremidade a um embrulho contendo pedaços de peixe” (BARRIO, 1979). A descrição remete aos movimentos gerados pela ação do artista ao retirar a pedra do mar e provocar seu deslocamento, aspecto recorrente em sua obra

Por fim, temos o trabalho *Latas,* cujas imagens mostram o deslocamento decorrente da ação de coleta de latas sujas e enferrujadas que ficaram expostas as intempéries do tempo. Nessas imagens podemos ver a realização da coleta por um indivíduo sem identidade, com o rosto encoberto por um chapéu. As latas, refugos da sociedade, amassadas, sujas, ganham significados pelo gesto de serem ensacadas, no fluxo da ação que reordena subjetivamente espaços e sentidos.

A partir dessas considerações, podemos perceber que Fac-símile apresenta aspectos

significativos das *Situações* de Barrio, em recortes do processo de sua arte, mas que mantêm coerência com sua investigação poética. A abordagem que apresentamos enfatiza, de forma sintética, a multiplicidade de questões que permeiam o conceito de Arte Conceitual e alguns de seus aspectos que podemos identificar na proposta de Barrio.

Fac-símile não substitui as proposições de Barrio como experiência artística performática, uma vez que só é possível de ser apreendida no tempo e no espaço de sua realização. Entretanto, o livro traz (re)interpretações e (re)elaborações das questões que o artista levanta em suas ações, por meio de captura de momentos significativos, apresentados em uma nova construção de idéias. Com um registro precário, é possível reconhecer operações que o artista realiza, como o deslocamento de coisas e materiais banais de seu lugar habitual – fluxos-, para apontar uma ampliação de possibilidades e estímulos, num enfrentamento da realidade corriqueira que nos perpassa por sua excedente habitualidade.

---

[1] A Arte Conceitual caracteriza-se como um movimento internacional que se consolidou em meados da década de 1960 até o fim da década de 1970, no qual se situavam as produções artísticas ligadas a práticas "antiformais", tendo o processo e a conceituação como princípios poéticos fundamentais (FREIRE, 2006; WOOD, 2002).

[2] O NAC – Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, foi fundado no ano de 1978, representando a consolidação de uma proposta pioneira no estado, que unia a pesquisa em arte, a formação de público numa ação interdisciplinar no ensino, pesquisa e extensão.

[3] O Salão Bússola ocorreu no MAM do Rio de Janeiro, entre 5 de novembro e 5 de dezembro de 1969, promovido por Aroldo Araújo Propaganda Ltda, cuja participação de Cildo Meireles, Antônio Manuel e Artur Barrio deu a tônica do evento. Essa participação significou uma resposta ao fechamento pelos militares da exposição no MAM/RJ que iria representar o Brasil na Bienal de Jovens de Paris, o que os levou a boicotar a Bienal de São Paulo de 1969 (JAREMTCHUK).

[4] BARRIO, Artur Alípio. *Barrio*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

[5] As fotografias das Situações de Artur Barrio, publicadas no Fac-símile, foram expostas no NAC, em exposição realizada no ano de 1978 (PONTUAL, 2004b).

Errâncias, jogo e subversão nas intervenções urbanas de Paulo Bruscky

Sicília Calado Freitas

Mestre em Artes Visuais

Fabrícia Cabral de Lira Jordão

Graduada em Educação Artística – Artes Plásticas – UFPB
Universidade Federal da Paraíba

A cidade como objeto artístico e não apenas como mero suporte para intervenções é questão recorrente na obra do artista pernambucano Paulo Bruscky. Considerado um dos principais representantes da arte conceitual no Brasil e artista multimídia, Paulo Bruscky desenvolveu uma vasta e múltipla produção artística, contribuindo significativamente para a definição dos rumos que a arte contemporânea brasileira iria tomar a partir da década de 1960. As intervenções urbanas elaboradas por Paulo Bruscky têm o cotidiano citadino e as ruas como matéria-prima, física e imaterialmente constituída pelas situações históricas, políticas, sociais que o artista investiga e (re)elabora de forma estética. Buscando compreender as relações entre as errâncias, o jogo e a subversão que o artista pernambucano constitui em suas intervenções artísticas, realizamos um estudo acerca de trabalhos desse artista, produzidos na década de 1970, e desenvolvidos na capital pernambucana – Recife. Este artigo tem como objetivo analisar e descrever as principais estruturas estéticas e conceituais das intervenções urbanas de Paulo Bruscky, refletindo sobre como o espaço público, com suas funções habituais, se articula com elementos estéticos e subversivos provocados por estes trabalhos. Tomando como base uma pesquisa bibliográfica e uma pesquisa de campo (fotografias, observações, entrevistas com o artista), foi possível perceber como os trabalhos urbanos de Paulo Bruscky participam da estrutura dinâmica do pensar, agir e refletir que se faz na cidade. No contexto em que Bruscky atua, marcado pela ditadura militar, a cidade – Recife - é relacionada como palco de acontecimentos extraordinários, cujo espaço se (re)define a partir das ações e intervenções do artista, pela participação dos transeuntes, criando uma rede de associações e evocações lúdicas e subversivas que possibilitam variadas interpretações do espaço urbano.

Intervenções urbanas; Paulo Bruscky; errâncias.

A recurrent question in the work of Paulo Bruscky is the city as an artistic object and not only as a simple support to artistic interventions. Paulo Bruscky, besides a multimedia artist, is considered one of the main representative of the conceptual art in Brazil. He developed an extensive and wide production, contributing to the definition of the course of Brazilian Contemporary Art in the 1960's decade. The urban intervention produced by Paulo Bruscky makes use of the citizen routine and the city streets as raw material, physical and immaterially constituted by historical, political, and social situations that the artist investigates and (re)elaborates under an aesthetical manner. We studied the artist creation developed in Recife during the 1970's decade to understand the relationship between the errancia, the play and the subversion present in his artistic intervention. The present manuscript has the purpose of describing and analyzing the central aesthetical and conceptual structures present in the urban intervention of Paulo Bruscky and to reflect about how the public space is articulated with aesthetical and subversion elements evoked by these works. Literature reviews and field works (pho-

tographs, observations and interviews with the artist) reveal how Paulo Brusky's urban works participate in the dynamic structure of thinking, doing and reflecting what is done in the city. In the context that Bruscky acts, marked by military dictatorship, the city – Recife – is related to stage of extraordinary happenings which spaces are (re)defined by artist actions and interventions and by townspeople participations. His works create a complex of associations and playful and subversive evocations that enable many interpretations of the urban space.

Urban interventions; Paulo Bruscky; errancias.

A cidade, como espaço privilegiado do desenrolar das relações sociais, configura-se como um cenário das transformações da sociedade, podendo ser qualificada como um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais e estéticas que perpassam os limites do espaço físico e que se constitui num constante processo de feitura material e simbólica (ARGAN, 1998; PALLAMIN, 2001; CARLOS, 2004; FREITAS,). Ao pensarmos a relação entre arte e cidade, entendemos que as manifestações artísticas tornam-se importantes fontes culturais que se estabelecem como registros das expressões humanas ao longo do tempo, sendo fatores determinantes para a constituição de sistemas e representações mentais que expressam características temporais, culturais e espaciais estabelecidas pelos diferentes contextos urbanos e sociais.

Neste sentido, a cidade como objeto artístico e não apenas como mero suporte para intervenções é questão recorrente na obra do artista pernambucano Paulo Bruscky. Artista multimídia, precursor da arte xerográfica e postal no Brasil, com atuação marcante na arte conceitual brasileira, Paulo Bruscky desenvolveu uma vasta e múltipla produção artística, contribuindo significativamente para a definição dos rumos que a arte contemporânea brasileira iria tomar a partir da década de 1960, período em que inicia sua trajetória artística.

As intervenções urbanas elaboradas por Paulo Bruscky, mais especificamente em Recife, têm o cotidiano urbano e as ruas como matéria-prima, física e imaterialmente constituída pelas situações históricas, políticas, sociais e estéticas que o artista investiga e (re)elabora de forma artística. Buscando compreender as relações entre as errâncias, o jogo e a subversão que o artista pernambucano constitui em suas intervenções urbanas, realizamos um estudo acerca de trabalhos desse artista, produzidos na década de 1970, e desenvolvidos na capital pernambucana – Recife. A partir dos anos 1970, Bruscky desenvolveu importantes projetos de intervenção urbana, que apresentam a transgressão, a transitoriedade e o lúdico como conceitos fundamentais.

Diante essas perspectivas, este artigo tem como objetivo analisar e descrever as principais estruturas estéticas e conceituais das intervenções urbanas de Paulo Bruscky, refletindo sobre como o espaço público, com suas funções habituais e citadinas, se articula com as questões estéticas, o jogo e a subversão provocados por estes trabalhos. Para a realização deste estudo, utilizamos pesquisa bibliográfica nas áreas de teoria, história e crítica de arte e dados coletados em campo, a partir de visitas ao atelier do artista, entrevistas e registros em fotografia, que permitiram para analisar os principais aspectos socioculturais e históricos que cercam a produção dessas obras.

Arte e cidade na trajetória artística de Paulo Bruscky

Observando a trajetória artística de Paulo Bruscky, podemos constatar uma diversidade de propostas que con-

figuram uma impossibilidade de criarmos categorias ou rótulos à sua obra. Artista multimídia, Bruscky mescla em suas produções as mais variadas possibilidades e meios artísticos que se interligam, principalmente, à arte conceitual e contemporânea produzida no Brasil e no exterior a partir da década de 1960.

Bruscky apresenta em sua poética uma proposta de aproximação entre arte e vida, de forma que o foco de suas investigações estéticas parte das situações e experiências cotidianas vividas no contexto sociocultural em que desenvolve sua produção. Esse aspecto marcante de sua obra, ligado às questões artísticas desenvolvidas no cenário nacional e internacional da arte desse período, influenciou e ainda influencia a produção de arte contemporânea no Brasil.

Nascido em Recife, no ano de 1949, o artista pernambucano traz em sua produção uma forte relação com a arte conceitual. Para Cristina Freire (2006), Paulo Bruscky é um artista conceitual. Entretanto, a autora ressalta que deve se considerar todas as restrições e limites que uma denominação dessa natureza impõe a uma produção artística e ao artista. A arte conceitual, em linhas gerais, caracteriza-se como um movimento internacional que se consolidou em meados da década de 1960 até o fim da década de 1970, no qual se situavam as produções artísticas ligadas a práticas "antiformais", que tinham o foco no processo e na conceituação como princípios poéticos fundamentais (FREIRE, 2006; WOOD, 2002).

É importante ressaltar que há diferenças muito significativas entre a produção dos artistas da América do Norte e da América Latina neste período, pois países como Brasil, Argentina e Chile viviam sob violentas ditaduras militares. Nesse sentido, a arte latino-americana nos anos 60 e 70, como explica Cristina Freire (2006), se desenvolveu sob a forte influência dessa situação político-social.

No início da trajetória artística de Bruscky, na década de 1960, já é notável a forte conotação política dos seus trabalhos, na medida em que propunha meios transgressores do que se tinha tradicionalmente reconhecido como arte, e seus sistemas de circulação e reconhecimento, como museus, galerias e instituições culturais. Foram estas diferenças que fizeram com que propostas como a Arte Postal tivessem um papel muito especial na América Latina nos anos 70. Paulo Bruscky e outros artistas burlavam a censura criando uma rede de comunicação mundial pelos Correios e Fax (FREIRE, 1999, 2006a, 2006b).

O teor político da arte conceitual brasileira também é perceptível nas intervenções urbanas de Bruscky, onde essa característica ganha ainda mais particularidades pelas apropriações e incorporações de questões locais, constituindo referências e poéticas muitas vezes distintas dos aspectos que envolvem a produção internacional. Essa particularização nas propostas de Bruscky tem como uma de suas bases o cenário político, histórico e social da cidade de Recife, capital pernambucana, contexto referencial e poético de suas ações.

A vivência da cidade, de seu espaço cultural e geográfico é para Paulo Bruscky referência fundamental, não só na sua atuação como artista, mas em sua própria vida. Para Bruscky "a geografia da cidade interfere, sem dúvida, nas pessoas", sendo que cada contexto urbano implica em identidades, pensamentos e ações distintas conforme sua caracterização: "a possibilidade de ver o horizonte, ou ao contrário, a vivência diária do concreto, vai interferir fortemente no pensamento dos indivíduos" (BRUSCKY, 2008).

No contexto citadino, a arte é, então, uma forma de organizar fragmentos de memória e de percepção oriundos das mais variadas experiências de mundo que o homem realiza. Em sua caracterização como fenômeno urbano, a arte, segundo Argan (1995, p. 43), "não é apenas inerente, mas constitutiva da cidade", definindo e ao mesmo tempo sendo definida pela cidade. As intervenções urbanas de Bruscky, assim, apresentam-se carrregadas de idiossincrasias, decorrentes de sua relação com a cultura e sociedade pernambucana. Mais especificamente, a cidade de Recife, é para o artista fonte inesgotável de criação e conhecimento, sendo a base essencial de suas proposições artísticas urbanas.

As intervenções urbanas de Bruscky na cidade de Recife

A relação entre arte, cidade e sociedade nas proposições de Bruscky estabelece um perfil diferenciado para essa produção artístico-urbana, levando-nos a analisar obras dessa natureza sob um prisma que transcende a arte enquanto um produto que se esgota em si mesmo, instituindo-a como um campo potencial de significados e expressões caracterizado pela inserção processual, transitória e especulativa no espaço físico-estrutural urbano e pela sua interação com o universo sociocultural desse contexto.

As ações de Paulo Bruscky, na cidade de Recife, têm como marco o projeto *Chantecler*, realizado em 1973, numa área de prostituição da cidade. Nesta ação, o artista propôs uma exposição coletiva, com artistas da cidade, utilizando um espaço marginalizado – um "cabaré" – para apresentar algo tradicionalmente consagrado – a arte. Articulam-se aí valores sociais, estéticos e artísticos, a partir da subversão de usos e sentidos do espaço da cidade. Deste trabalho, podemos destacar dimensões poéticas propostas por Bruscky, onde a rua se revela em suas funções informativas, simbólicas, subversivas e lúdicas.

Ao intervir na cidade, Paulo Bruscky busca engendrar novas descobertas, configurações e usos do espaço pelas possibilidades de (re)apropriação e (re)significação que apresenta. No contexto da ditadura, onde a liberdade do uso do espaço urbano e da expressão pública dos cidadãos era cerceada, a operação que o artista pernambucano faz na cidade, se revelou como um importante meio de nos oferecer a visão de coisas esquecidas e perdidas nessa complexidade. Permitia assim o jogo, a anedota, a especulação do habitual e cotidiano, trazendo à tona novas relações e posturas. Como concebido por

Francastel, a ação do artista nos permite penetrar "nas energias da vida do espírito", e a eles cabe a tarefa de evidenciar "numa forma imediatamente sensível, as possibilidades e as necessidades de seus semelhantes" (FRANCASTEL, 1990, p. 242). Com suas intervenções urbanas Paulo Bruscky promovia interações culturais, sociais e artísticas que participavam desse pensar, agir e refletir de forma estética e crítica que se faz necessário na cidade, principalmente numa cidade sitiada pela ditadura.

A partir de *Chantecler*, já podemos delinear três elementos fundamentais das intervenções urbanas de Bruscky: errâncias, jogo e subversão. Esses aspectos, em maior ou menor dimensão, vão se articulando nos processos de construção das proposições de Bruscky, sendo apresentados em soluções inéditas e provocativas que têm como foco a rua e suas funções, em todas suas dimensões: simbólicas, estéticas, utilitárias, etc. Por se tratarem de ações na cidade, as propostas do artista têm ainda como foco a coletividade, representada pelo espaço da cidade que é público e pelos sujeitos que ali interagem cotidianamente. Suas proposições, dessa forma, são abertas à experimentação coletiva, dos artistas que convida, e de quem passa, freqüenta, mora e/ou usa a cidade no momento de sua intervenção.

Percebemos, na base das propostas de intervenção urbana de Paulo Bruscky, a prática das errâncias que estão presentes, ao longo da história das cidades, nas deambulações dos Surrealistas e Dadaístas, nas derivas dos Situacionistas e, mais diretamente, nas propostas artísticas do grupo Fluxus em 1970[1]. Dos Situacionistas e Surrealistas podemos observar nas intervenções de Bruscky aspectos das errâncias urbanas por lugares banais e a criação de situações e ambientes que possibilita uma fuga e uma (re)significação crítica da apatia cotidiana, dos lugares-comuns e das determinações do uso do espaço urbano. Do Fluxus temos a concepção da cidade como um campo aberto às investigações artísticas; local onde a arte e a vida se unem numa experiência integral e sinestésica.

As perambulações propostas nas intervenções de Bruscky apropriam o espaço urbano, subvertem o local ou uma situação cotidiana, inferindo-lhe outros sentidos, muitas vezes impregnados de uma forte crítica ao sistema vigente da arte e à difícil situação política vivida na década de 70. Em trabalhos como *Recife em Recife*, onde o centro da cidade do Recife é apropriado por Paulo Bruscky e transformado numa imensa *galeria*, os transeuntes são convidados a visitar uma "exposição" na qual vários pontos da cidade são indicados como "obras de arte" a serem contemplados: "a Avenida Guararapes a noite"; "o Rio Capibaribe visto do quinto andar do Edifício Tereza Cristina"; "a madrugada na Avenida Conde da Boa Vista" (FREIRE, 2006b; BRUSCKY, 2008).

Destaca-se nestas propostas a intensa relação do artista com determinados pontos da cidade, nos quais Bruscky vivencia desde sua infância e tem uma forte relação poética e emotiva (BRUSCKY, 2008). Para Bruscky, o rio Capibaribe com suas pontes, as praças, os lugares tradicionais e marginalizados da cidade, são matéria-prima de sua arte. Assim,

percursos banais, lugares praticamente invisíveis pela rotina urbana diária são transformados e (re)significados em proposições lúdicas, interativas e subversivas constituídas a partir do olhar estético e crítico de Bruscky sobre sua cidade natal.

O elemento jogo, presente em articulação com as errâncias nas intervenções de Bruscky, ganha uma dimensão ampliada e lúdica, não estando necessariamente vinculado a competição e submetido a um sistema de regras. Nessas proposições, o jogo muitas vezes caracteriza-se pela ausência da carga competitiva, onde a tensão decorrente entre o ganhar ou o perder é anulada. Nesse ponto, o lúdico do jogar se aproxima, assim como nas errâncias, da definição Situacionista de jogo, nas suas derivas:"[...] O elemento de competição deve desaparecer em favor de um conceito mais realmente coletivo de jogo: a criação comum de ambiências lúdicas escolhidas. A distinção central a se superar é a que se estabelece entre jogo e vida corriqueira, considerando-se o jogo como uma exceção isolada e provisória".(Internacional Situacionista IS nº 1, junho de 1958).

No jogo proposto por Bruscky ocorre uma subversão, uma certa marginalização do conceito usual do jogar, na apropriação que faz da cidade e da vida cotidiana. Em Artemcágado (1972), proposta denvolvida por Paulo Brusky em parceria com Daniel Santiago, na Praça do Diário, a população é convidada a participar de uma exposição /concurso de cágado, através da distribuição de convites e de um anúncio no jornal. O convite indicava o que era necessário para participar da proposta: trazer um cágado ornamentado, para ser selecionado por uma comissão de artistas. O concurso/exposição inusitada ganha um sentido irônico de jogo, discutindo a temporalidade da cidade contemporânea e propondo uma intervenção no ritmo acelerado para que a cidade seja vista de outra forma, esteticamente. Essa atitude de Bruscky aproxima-se do flâneur, de Baudelaire, que costumava passear com suas tartarugas na transição para a moderna Paris do século XIX.

Em exercício para a cidade nº 1/ Silhuetas, um folheto é distribuído de mão em mão pela cidade e também publicado no jornal o comercio em 1980 que sugere uma ação, através do jogo e da errância, de modo que:

> "qualquer pessoa poderá participar deste exercício artístico, bastando para isso, seguir as instruções abaixo:
> 1. dobre à direita ao descer a Ponte Duarte Coelho em direção ao edifício \ São \Cristovão (Rua da Aurora) devendo ler ou ficar olhando, enquanto caminha, para um pedaço de papel qualquer: jornal, revista, o próprio convite, etc. ate chegar na entrada do corredor do edifico, qdo tirara a vista do que vinha vendo/lendo e fará o percurso (de olhos abertos) ate o outro lado do prédio (Rua da União).
> 2. é condição indispensável que seja um dia ensolarado.
> 3. a experiência/vivencia poderá ser repetida por iniciativa própria ou segundo prescrição médica.

4. o mais importante é o saber ver e não o fazer.
5. qualquer comentário me [...] (FREIRE, 2006b, p. 81).

No projeto Mala, de 1974 – 2001, jogo, errância e subversão se articulam como nas demais intervenções analisadas. Os transeuntes são convidados a explorar a cidade, a partir de uma provocação de um objeto banal: uma mala. Nesta proposta, uma mala é abandonada ao acaso no "espaço expositivo" (cidade) e o visitante convidado a transportá-la aleatoriamente. Entra nesse "jogo", como regras e provocações, a curiosidade que o objeto provoca, o acaso e o inesperado e a ação do transeunte, que se também é apropriado no processo poético da intervenção.

As intervenções nas pontes do Rio Capibaribe utilizam um marco referencial da cidade de Recife, cuja apropriação, no momento da intervenção, provoca uma subversão e novos sentidos a esse contexto histórico da cidade. Artexpocorponte (1972), realizada nas Pontes da Boa Vista e Ponte Duarte Coelho, propunha uma comunicação entre pessoas que ocupavam estes espaços, através de cartazes coloridos. Em Artepare 1973, Paulo Bruscky propôs uma reinauguração da Ponte Boa Vista, construída por Maurício de Nassau em 1633.

Por fim, utilizando este contexto específico das pontes, em Arteaerobis, 1973, a presença do jogo lúdico revela mais uma vez o caráter irônico, coletivo e transgressor das intervenções do artista, que propõe uma troca de aviõezinhos de papel, entre transeuntes, artistas desconhecidos e amigos, na semana da Aviação. A proposição cria um ambiente insólito e provocativo, alterando os circuitos habituais e instigando a curiosidade de quem passa e vê aquela situação incomum.

Todas as proposições citadas e analisadas são transitórias e únicas como processo experimentado pelo artista, por quem passa nas ruas e por aqueles que participam das propostas. No entanto, Paulo Bruscky cria formas de registro dessas proposições, utilizando e organizando fotografias, filmagens, montagens e arquivos, como continuidade de sua pesquisa poética.

Sem a pretensão de chegarmos a uma análise mais aprofundada, apontamos aspectos fundamentais a serem analisados nas intervenções urbanas de Bruscky, permeados pelo jogo, pela subversão e pela prática da errância. Enfim, as abordagens apresentadas neste artigo enfatizam, de forma sintética, a multiplicidade de questões que permeiam a concepção artística do artista pernambucano, e sua relação com a cidade de Recife. O que fica, evidenciado, sobretudo, é a importância da cidade na obra de Bruscky, e o processo poético que elabora na apropriação de suas dimensões lúdicas, simbólicas e funcionais. O resultado de suas proposições torna-se fruto da inter-relação do urbano, dos seus sistemas constituintes, e dos elementos recorrentes do fenômeno artístico em questão: o jogo, a subversão e as errâncias, elementos que processam e determinam valores, significados e expressões do universo artístico, social e cultural da cidade de Recife.

[1] Deambulações são as “excursões” urbanas propostas pelos Surrealistas e Dadaístas, como uma experimentação física e sensorial por lugares banais e aleatórios da cidade, que foi a base dos manifestos como Nadja de Breton, Paysan de Paris, de Aragon. Deriva corresponde a uma prática de apropriação do espaço urbano, como uma crítica radical ao urbanismo e sua determinação do uso da cidade, através de um andar sem rumo dos pedestres. Já o Fluxus propunha a apropriação e experimentação da cidade como um campo de investigações artísticas conceituais, atuando em Nova York, em 1970 (BERENSTEIN, 2007)

Entre obra, biografia e processos relacionais: relações interartísticas na produção artística de Paulo Bruscky

Cíntia Guimarães Santos Sousa

Doutoranda em História pela FCHF/UFG. Membro do Grupo de Pesquisa Interartes/CNPq.

Márcio Pizarro Noronha:

Professor Adjunto da UFG. Orientador desta pesquisa. Coordenador e líder do Grupo de Pesquisa

Este artigo parte do estudo da Teoria Interartes e dos Estudos da Estética Comparada e da nova história biográfica, envolvendo o projeto de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em História (FCHF / UFG). O projeto tem como objetivo desenvolver uma biografia do artista plástico brasileiro Paulo Bruscky. O presente texto é uma revisão crítica de métodos biográficos trabalhado por diferentes autores, sobre várias personalidades importantes e fundamentais para esta pesquisa.

Biografia; Arte Brasileira Contemporânea; Interartes

This articulate is based in the study of Theory of Interates and the Study of Compared a Aesthetic and the biographical new history that include the project of doctor the degree of the Program the Pós-Graduation in History (FCHF/UFG). The project has as objective develop a biographic of a Brazilian visual artist called Paulo Bruscky. This present text is critical revision of biographical methods worked buy different authors about many important personalities that a crutial for that research.

Biography; Contemporany Brazilian Arts; Interartes.

O projeto de doutoramento tem como objetivo, a partir da perspectiva da nova história biográfica, desenvolver uma biografia do artista plástico Paulo Bruscky, importante artista brasileiro. É um artista de fundamental importância neste tipo de estudo interartístico e nas relações entre arte e comunicação, pois sua trajetória artística apresenta-se quase sempre permeada pelas relações explícitas entre imagem e palavra – a palavra enquanto imagem e o que podemos nomear como sendo um texto visual.

O texto aqui apresentado é uma parte do levantamento e análise de biografias, para pensar um modelo próprio de método biográfico, nesse sentido é necessário fazer uma revisão histórica e crítica, por isso, buscamos biógrafos e biografados de diferentes áreas do conhecimento para analisarmos seus métodos e seus olhares sobre o fazer biográfico. Porque entendemos que a biografia não é a reconstrução de uma vida, mas sim, a vida inserida num contexto, pelo qual, que muitas vezes, que determina a produção do indivíduo.

Essa revisão se encontra em andamento: no primeiro momento, através de um estudo bibliográfico, foi realizado um trajeto histórico, que é uma reflexão envolvendo o campo da história biográfica, tempo e espaço, o seu desenvolvimento e como eram escritas as primeiras biografias de artistas; e o segundo momento é o estudo de métodos biográficos a partir dos vários campos do conhecimento - das artes, da literatura, da história e da comunicação social.

No campo das artes visuais selecionamos a biografia de dois artistas, Anita Malfatti e Duchamp. Anita foi biografada por Maria Rossetti Batista (2006), cujo título é *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra.* V.1 *e Anita Malfatti no tempo e no espaço: catálogo da obra e documentação*. V.2, 2006; a biografia de Duchamp escrita por Calvin Tomkins (2007) leva o nome do artista.

As biografias de Gilberto Freyre e D.Pedro II são voltadas para os campos da história e da comunicação social. *Gilberto Freyre: uma biografia cultural* escrita pelos autores Guillermo Giucci e Rodríguez Enrique (2007). A pesquisadora Lilia Mortiz Schwacz(1998) é autora de *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.* Quanto a biografia literária ficou por conta de *Osman Lins: uma biografia literária,* realizada por Regina Igel (1988). Em relação a *Biografias em fractais: múltiplas identidades em redes flexíveis e inesgotáveis* de Felipe Pena é um trabalho biográfico que discute um modelo para a construção de biografias.

Uma das mais respeitáveis estudiosas do modernismo brasileiro, Marta Rossetti Batista, por mais de quarenta anos, pesquisou o trajeto da artista brasileira Anita Malfatti. Em 2006 lançou a biografia da artista, contendo dois volumes. O primeiro é um trajeto da vida e da obra da artista. O segundo volume é um catálogo da obra de Anita Malfatti que visa traçar um roteiro documentado da produção da artista. Com isso, podemos dizer que um livro completa o outro, eles se completam em historicidade e produção artística de Anita.

No primeiro livro a autora relata momentos importantes da vida de Anita Malfatti, tanto os da vida familiar, quanto os da vida artística, apontando suas obras e comentando-as, traçando, ao mesmo tempo, um panorama da arte. Várias das respostas começaram a delinear-se, a partir do momento em que a autora cruzou os dados pesquisados: a personalidade da artista e sua trajetória de vida confrontados com sua produção artística.

No segundo livro a autora faz, como ela mesma denomina, uma “história” da obra, e é com essa “história” que ela pôde compreender e esboçar a trajetória artística da pintora, embasando o texto constante no volume da biografia e estudo da obra.

Duchamp: uma biografia, de Calvin Tomkins. É uma biografia sobre um dos artistas mais emblemático de todos os tempos. O biógrafo consegue fazer um cruzamento entre vida

e obra, e ao mesmo tempo articular conceitos, linguagens, movimentos artísticos e teorias do campo da arte.

Os capítulos, na sua maioria, são organizados de acordo com a trajetória do artista, mesclando fatos do passado com fatos mais atuais, de modo que, o leitor possa compreender a obra do artista a partir de acontecimentos vividos pelo mesmo, seja numa ordem anacrônica e ou diacrônica.

Outro fato interessante, nessa biografia, é o nome dado, pelo autor a cada capítulo. O nome de uma cidade de onde o artista nasceu como, por exemplo, Blainville, parte de títulos de obras de Duchamp, de importantes lugares, de pessoas, de eventos por os quais o artista vivenciou no decorrer de sua vida. Sempre pontuando as obras, principalmente àquelas que marcam determinada passagem de uma linguagem, ação ou estilo, para outro.

No primeiro capítulo, *A noiva despida*, o autor escreve que a obra, A noiva despida por seus celibatários, mesmo (O grande vidro)[1] é "grande demais para ser compreendida à primeira vista". Talvez, por isso, a análise, dessa obra, é projetada no decorrer de todo o livro, intercalando-a com os acontecimentos e análises de outras obras de Duchamp. Na verdade, o autor oferece pistas para que os leitores compreendam a totalidade da obra, uma vez que, até hoje, é uma obra enigmática, a qual Duchamp levou sua vida toda para produzi-la.

Guillermo Giucci e Enrique Rodríguez (2007), autores da biografia de *Gilberto Freyre: uma biografia cultural.* O ponto de partida para construção desse trabalho foi um hiato, que os autores Giucci e Rodríguez, perceberam entre o conhecimento das fontes primárias sobre Gilberto Freyre e a acumulação de comentários baseados em leituras secundárias. Esse livro examina a vida de Gilberto Freyre de 1900 a 1936, mantendo como afirma os autores, "um constante diálogo entre os diferentes contextos culturais e as obras produzidas" (p.8).

Giucci e Rodríguez analisaram a maioria dos textos escritos por Freyre no período estudado e traçaram a genealogia intelectual de suas principais idéias. Em certos capítulos, as obras serviram como ponto de partida para apresentação de suas idéias com relação às obras de outros autores significativos.(p.11)

De modo geral, os autores traçam os caminhos percorridos por Freyre nos países e cidades em que viveu e/ou passeou; os estudos realizados, os círculos literários e universitários no clima exitante do pós-guerra. Os relacionamentos intelectuais, políticos e culturais são também alvos biograficos. Os autores mostram o contexto de sua origem e sua trajetória acadêmica, profissional e social; suas influências e memórias na construção e criação de suas obras; e ainda comentam as obras apontando as referências que o bio-

grafado utilizou para construi-las desde a infância até o fim de vida. Por exemplo, quais eram os personagens familiares que o influenciou, a cidade de Recife, os estudos da época de criança, no Brasil, e por último, sua formação no exterior.

A biografia de D. Pedro II de Lilia Mortiz Schwacz (1998) é um ensaio intrepretativo e biográfico. A autora traz a história de D.Pedro II, mas o que interessa é contar o mito da monarquia através de uma extensa iconografia, abordando os documentos visuais, com isso, a autora cria a imagem do homem monarca. Para Schwacz é "privilegiando a dimensão simbólica da representação da realeza que se pode penetrar em facetas pouco estudadas, porém fundamentais na recuperação de modelos de sociabilidade até hoje presentes"(p.19).

É interessante notar como através das imagens, a autora, consegue descrever um monarca e todo seu império. E em vários momentos da obra ela nos convoca, nos atenta para uma imagem descrevendo-a, interligando-a com o momento histórico, ou seja, o monarca e seu contexto.

O desafio de escrever uma biografia, de um personagem tão desvendado por uma série de biografias, fez com que a autora buscasse caminhos não trilhados por outros pesquisadores. E isso foi possível porque a autora tomou de empréstimo um conceito presente à Nova História, que é reconhecer a existência de valores de permanência mental na "longa duração", que sobrevivem à infra-estrutura mais imediata e dialogam ressignificados, em outros contextos. Como diz Chartier (1998) é na articulação entre a "estrutura social" e certa "estrutura cultural", que se deve buscar essa "ordem de permanências", a qual não corresponderia nem à imagem reflexa do espelho, nem a uma engrenagem mecânica vazia de significado (SCHWACZ, 1998, p. 521).

Passamos agora para a biografia literária do escritor pernambucano Osman Lins, editada em 1988 pela pesquisadora Regina Igel. A autora dividiu o livro em duas partes: a primeira é a biografia literária do escritor e a segunda reúne dois estudos críticos e analíticos de duas obras significativas do seu repertório ficcional e não-ficcional expondo as estruturas em que se baseiam o romance e os livros de ensaios e crônicas do autor. Ambas as partes são precedidas por uma cronologia.

Para a autora o intuito da biografia literária é identificar os aspectos da vida do escritor que exerceram influência na concepção e elaboração de suas obras, com as quais o leitor tem acesso ao longo do texto biográfico. "Um dos dados básicos para a composição deste tipo de estudo é a consciência, de minha parte, de um tipo natural de limitação, percebido à medida que intentava o levantamento das confluências empíricas de Lins no seu acervo literário". (IGEL,1988, p.7).

Essa pesquisa proporciona ao leitor o acompanhamento da vida de Osman Lins desde

sua infância, e os fatores familiares condicionantes de sua futura produção ficcional, até a fase de maturidade intelectual. Na biografia de Lins encontramos fotografias de familiares, de pessoas amigas, de escritores, no geral, as pessoas de seu relacionamento. Com relação a essas fotos a autora comenta que: a parte iconográfica complementa sua pesquisa. Nas fotografias compartilham instantes da vida do escritor guardados como valor especial de sua vida privada, por isso grande quantidade de fotos ilustra as passagens registradas no curso da apresentação biográfica.

As biografias aqui expostas seguem um estudo de fatos em sua evolução – diacrônico - no tempo e no espaço que elas ocupam. Aponto, aqui um modelo de biografia num movimento contrário, ou seja, anacrônico, *Biogragia em fractais: múltiplas identidades em redes flexíveis e inesgotáveis*, de Felipe Pena (2004). O objetivo deste trabalho é propor um modelo que saia "do tradicional formato diacrônico de narrativa, classificado por Pierre Bourdieu como ilusão biográfica, pois tenta ordenar os acontecimentos de uma vida como uma história com começo, meio e fim, formando um conjunto estável e coerente" (PENA, 2004, p.79). O que Bourdieu chama de "ilusão biográfica", é aquela que trata a história de uma vida como "o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção" (BOURDIEU, 2004 apud Pena, 2004, p. 80).

Felipe Pena (2004), explica que o modelo de sua construção biográfica, rejeita os conceitos de unidade e coerência ao estudar os processos que compõem as identidades e os substitui por perspectivas que privilegiam a fragmentação e a multiplicidade. Para isso, o autor toma emprestados os conceitos das ciências naturais como a teoria do caos e dos fractais. Portanto, coloca a ação individual num fluxo de uma rede de conexões.

Para construir esse modelo de biografia em fractais, Pena investiga a teoria do caos, busca outros autores que fazem referência a essa teoria, como por exemplo, a pesquisadora brasileira Diana Damasceno (1999), que aborda a teoria do caos em sua tese de doutorado, relacionando a teórica da literatura Katherine Hayles, para quem "a linguagem não deve ser entendida como instrumento passivo de transmissão de informação, mas, ao contrário, como um espaço produtivo de complexos processos de comunicação interativos" (HAYLES, 1999, p.23)

Ressalto o fato da importância desse estudo, pois com essa investigação percebe se diferentes métodos de trabalhos biográficos, os quais trazem, mostram e trabalham as histórias de seus personagens sempre vinculadas à obra e contexto. Como que cada autor descreveu a personalidade do artista, do poeta ou do escritor. Importante pensar como esses autores estruturam os capítulos, os períodos e os fatos fazendo o leitor compreender o processo de construção da obra do artista.

Houve biografia que além do método e da estrutura, o seu conteúdo foi de fundamental importância, tanto no sentido do contexto sócio cultural, quanto no contexto das ques-

tões artísticas de modo geral: a linguagem, o processo criativo, os períodos e movimentos artísticos da época.

Porém, a que mais aproximou do meu objetivo e do modo como interesso trabalhar e do perfil da produção visual do artista pesquisado, foi o modelo de construção biográfica proposta por Felipe Pena, fundado na teoria dos fractais. A qual possibilita escrever um texto flexível, caminhando entre as fronteiras das linguagens e das áreas de conhecimento, possibilitando, assim, acalcanhar o objetivo proposto desta pesquisa que é investigar se o artista Paulo Bruscky e sua produção podem ser enquadrados dentro do campo da Interartes, e por outro lado, entender como o mesmo é um marco fundador da arte contemporânea brasileira. Gerando um produto final que é a biografia: vida e obra, vida e produção artística, vida e história.

A contribuição teórica neste trabalho vem da definição do pesquisador e Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha, o qual aponta para um tipo de História Interartes, onde o estudo biográfico é um estudo da vida e da obra, nos pontos onde convergem e se desenham os processos criativos. (NORONHA, 2008).

O objetivo do estudo de objetos artísticos contemporâneos fundamentados no campo da História Interartes, pretende observar a presença de três lógicas, segundo Noronha (2006): *a fusão das artes*, *a diferença entre as artes e a lógica estética do intervalo.*

No que diz respeito à *fusão das artes*, Noronha, destaca que é um estudo voltado para pensar a lógica da "teatralização de todas as artes", segundo Michael Fried. Quanto *à lógica da diferença entre as artes*, o autor aponta que essa lógica afirma uma e especificidade de cada arte e uma unidade interna a cada uma delas, podendo ou não haver uma unificação exterior a todas elas. (Noronha, 2006).

Já *a lógica estética do intervalo* é pensada, segundo Noronha, o entre, o espaço intermediário entre uma arte e outra, reconhecendo as diferenças enquanto territórios de organização simbólica e valorizando um pensamento da fronteira.

Nesse sentido este tipo de estudo pretende mapear, observar, descrever e analisar diversas formas artísticas contemporâneas, como as performances, o teatro, as instalações em artes plásticas, eventos e espetáculos multimídia e as "novas formas artísticas" (com especial ênfase para o cinema e a invenção do audiovisual), traçando paralelos entre as perspectivas da fusão das artes (unidade) e da pluralidade com ou sem unidade das artes - do ponto de vista disciplinar. Seus desdobramentos em pesquisa não se restringem ao estudo da História e da Teoria, encontrando-se muitas vezes diretamente envolvida na produção poética, com fundamentos teórico-práticos (Noronha, 2006).

Portanto a proposta de construir uma biografia de artista pensada nos moldes da Teoria

Interartes é no sentido de buscar nas fronteiras, no entre, num espaço intermediário e nas relações entre as linguagens multimídia-intermídia. Podemos considerar que a produção de arte de Bruscky aproxima-se das reflexões geradas no interior do campo da teoria Interartes, uma vez que, essa teoria valoriza de diversos modos a perspectiva experimental-performática e as relações entre as diferentes linguagens, fotografia, performance, vídeo, xeroxarte, faxarte, poesia visual, livro de artista, entre outras.

Bruscky é um artista multimídia. Desde 1960 desenvolve projetos em multimídias, intervenções e performances. Realizou um trabalho pioneiro no país ao utilizar as máquinas copiadoras (xerox) no processo de criação. Desde o início de sua carreira vem realizando filmes, vídeos, poesia visual, e também organizando importantes exposições de art postal (arte correio) e livros de vários artistas. Em 1981, organizou e participou da primeira exposição internacional de arte em *outdoor* no Recife – *Artdoors*.

Paulo Bruscky utiliza várias linguagens artísticas em suas produções, interligando-as, em um processo de criação; tanto a obra finalizada quanto o processo de construção é importante para a compreensão da totalidade e da complexidade de suas produções.

Em resumo, podemos verificar que as produções de Bruscky se inter-relacionam com sua vida. O artista se apropria do cotidiano das ruas, das pessoas, dos materiais banais usando-os para suas criações artísticas, numa fusão de linguagens. E esta pesquisa biográfica, ligada à Teoria Interartes, preocupa e tem como um dos objetivos refletir acerca das fusões de linguagens que permeia sua produção, e o modo como estas constituem sistemas e processos criativos, determinando parcialmente que a pesquisa em arte é sempre, mas não apenas, uma pesquisa numa determinada liguagem.

---

[1] La Marieé mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand verre),

Cadeira, “uma e três cadeiras” de Kosuth — ordinário e crítica de arte

Marcus Alexandre Motta

Doutor
UERJ

O texto que aqui se apresenta é um tipo de reflexão sobre a inelutável modalidade do visível que se manifesta na obra de arte “uma e três cadeiras” de J. Kosuth. O intuito é pensar os impasses que a arte contemporânea constitui para um pensamento calcado na filosofia do sujeito, tão próprio à História da Arte. De fato, o membro do mundo banal existente, cadeira, pode ser admitido como momento e grau em que o subsistente, cadeira, dimensiona as representações históricas que exigem sua presença, desagregando as posturas tradicionais de pensamento sobre arte em favor de um pensamento de arte.

Modalidade do visível; ordinário; arte.

The text presented here is a kind of reflection on the ineluctable modality of the visible manifested in the work of art “one and three chairs”, by J. Kosuth.The aim is to think the impasses that the contemporary art constitutes to a thought built in the philosophy of the subject, so peculiar to the Art History. Indeed, the member of the banal existent world, chair, dimensions the historical representations that demand its presence, shattering the traditional postures of thought on art in behalf of a thought of art.

Modality of the visible; ordinary; art.

Quero aqui, de imediato, propor a obra de Kosuth, “uma e três cadeiras”, como assunto. Um assunto, devo dizer, cumpre imediatamente um tema, um mapa de nascimento. Assunto que, por ser, tem algo de astrológico, pois se apóia numa pretensa relação que se deixa impenetrável quando algo nasce e se assenta, requerendo “rearranjos”. E como um nascimento solicita um mapa feito por um a priori alguém, a partir da forma que se dá entre alguma coisa e outra a ocorrer além, é possível sempre admitir o nascimento como proveniente de alguma coisa que se mantém como forma absolutamente anterior e que, portanto, pede palavras sobre a ascendência.

Forma que é por estar separada, que desmente o que, no entanto, quer ser. Querer ser, eis o problema. Um problema? Sem grandes questões, pois estou a falar de assunto como se falasse da plástica de um mapa que recebe o aparecimento, em certo momento de certa conjugação, exigindo, de imediato, que o seu saber fique hermético.

Assim, o assunto se transveste de inquestionável, oferecendo rastros astrológicos do último testemunho antes de se perder de vista o caso: como o espírito do nascimento se torna alguma coisa posta, assentada? Assim, “uma e três cadeiras” de Kosuth, aqui, a dar presença ao espírito do nascimento, mediante a qual à arte se separa do ente e se assenta como espaço plástico e se põe como assunto.

As cadeiras de Kosuth, nada há nelas que agencie adequação a qualquer querer artístico. Mas porque isso? Simples, por que a sua presença é o que é: a definição comum do ritual de um dicionário, a representação prosaica e contínua da máquina dos instantes e a apresentação de uma coisa a existir que, por tal, não prova sua existência sem remeter à história banal de uma civilidade.

De fato, "uma e três cadeiras" torna o conceito de arte inalienável na arte, transformando-se assim em idéia de arte que, por ser, é algo distinto da empiricidade de um objeto. Isso por que, como idéia, atinge a definição, a maneira mais comum de nos referirmos a conceitos; como idéia bloqueia a representação através dela mesma, dimensionando o jeito que discursamos, comumente, sobre arte e a percebemos; e como arte, está ali a se deslocar sempre na condição da segunda, exigindo a primeira, que nada mais seria do que a assinatura de "uma e três cadeiras" nos olhos de quem as vê — sabendo que tudo não é mais do que a eficiência da inelutável modalidade do visível.

A obra é: "uma e três cadeiras". Há *uma* apenas; *uma* que é a as três; *uma* que dá razão as outras três, *uma* em três ou três a ficar *uma*, estando completamente ali: a coisa que assina, a palavra cadeira, a idéia *cadeira* que nega cumprir a própria empiricidade de coisa.

A obra diz sim à modalidade do visível por ser o que é: assinatura plástica — que como tal é resistente à análise e, ao mesmo tempo, funciona legível por ser forma repetível, imitável, separando-se da "intenção presente e singular de sua produção", como diz Derrida. E pelo mesmo sim, abandona os desenlaces tradicionais que procedem como se os momentos singulares se associassem com o ponto final do tempo, assumindo a sua má infinitude como princípio livremente escolhido de procedimento e expressão.

Há de convir que a modalidade do visível na obra de Kosuth, cadeiras, é mais forte do que as poéticas no campo visual que elas ocupam. Isso se dá pela condicionante ordinária no rigor da arte: "uma e três cadeiras". Arte que se declara e se descobre acerca do seu meio, como se incorporasse seu empenho de manter a continuidade com a idéia de arte e, ao mesmo tempo, se esforçasse para evitá-la, suportando-a em comparação aos logros ditos do passado a partir de um mundo resistente a ela, o ordinário.

Se elas manifestam algo, sem considerações por si mesmas enquanto obra com sentido, é porque a assinatura plástica daquela *uma* (que arrebata as outras três) não casa com a noção de um objeto hermenêutico, por ser coisa comum. Logo, se alguém percebe, adequadamente, o visível agindo na obra, em todas as motivações literais que ali estão, é porque admite que haja algo óbvio de cadeiras no aviso de uma história da arte e, ao mesmo tempo, deixa de reconhecer uma situação de antecedência antropomórfica da coisa *cadeira* — das catedrais a tudo que dependa de pés, pernas, braços, costas e assento.

Se outro alguém compreende a intenção histórica da obra, devo anunciar: uma intenção faz confundir o conteúdo cadeiras ali expresso com a palavra ou idéia *cadeira* que é a assinatura plástica da inelutável modalidade do visível. “Uma e três cadeiras cadeira” são, estão e remetem para obras que afiançam sua sentada história a partir da coisa ordinária, cadeira, e, concomitantemente, toma a empiricidade da representação, da definição e da presença para demonstrar como o empírico é sempre, eis um risco, uma hipótese que exige apreensão simbólica.

De fato, o membro do mundo ordinário existente, cadeira, é momento e grau em que o subsistente, a arte, desagrega o problema da montagem, capitulando perante o comum. Capitulada perante o comum, “uma e três cadeiras” torna possível o fiasco total dos recursos empíricos, pois há algo de fantástico em algo ser comum a nós, e, portanto, precisa de uma equação sem incógnita: arte = idéia = idéia — apontando para as épocas pretensamente repletas de sentido histórico.

Se “uma e três cadeiras” não é uma obra temida, *a priori* (nem é pintura e nem escultura), é porque a sua artisticidade é ser a idéia reminiscente da forma absolutamente anterior e possibilidade derivada de todo fundamento do conceito de arte, cadeira, na qual se assentam as variáveis dos acontecimentos plásticos. A “assinatura plástica” é o que literalmente é: “uma e três cadeiras”. Isso, na cativa lei da arte, é a modalidade do visível que não pode mais ser um objeto para contemplação e análise de um sujeito conhecedor.

A obra de arte “uma e três cadeiras” instaura uma afinidade irredutível à relação sujeito e objeto. A obra de Kosuth “fala” onde aquela comunidade falta. Isto é: estão ali e ficam antes de qualquer arco do conhecimento, tornando aquela *uma* de “uma e três cadeiras” a presença sem remissão à sua ausência que, por conseguinte, é redutível à ênfase da palavra cadeira ou idéia *cadeira* — representada e definida. É esse saber da arte que corresponde a uma experiência para qual o próprio saber está li a se fazer de teoria.

Se existe “uma e três cadeiras”, demarcada pelos rumores da subjetividade que quer dizer o que elas são, há de se lembrar que a obra não faz ninguém se lembrar de si quando as vê. A obra é idéia que utiliza o refugo da coisa cadeira, abandonada pela racionalidade, e dela se desvia. Quando desvia, alérgica a empiricidade, aviva a modalidade do visível, à qual estamos todos submetidos, sem necessitar de interpretação, pois a obra não deixa dúvida.

A verdade *cadeira* só é na obra de Kosuth porque está separada, radicalmente, da subjetividade à cadeira que sempre prescreve assentamentos. Como não há sentido cordato em “uma e três cadeiras”, a arte não necessita de significação do objeto cadeira.

A assinatura plástica é um tempo de arte que neutraliza o tempo empírico. Isso provoca

uma fuga para o ordinário que responde ao patrimônio da aparência, sendo o que é. Logo, “uma e três cadeiras” modela sobre a subjetividade e, nesse caso, repete o seu nascimento e sua liberdade, arte.

A cadeira é aquela *uma* da obra “uma e três cadeiras”. O desejo poético — ler por ele uma obra de arte — passa para a idéia da arte, como se fosse, jocosamente, um golpe de inteligência sobre aquelas cadeiras onde de modo nenhum se senta sem se ficar erguido, na subjetividade, e quando erguido, a cadeira, está de pé — assentada nos pés como os pés de qualquer um. Assim, “uma e três cadeiras”, obrigatoriamente, é imagem por ser imagem escrita da modalidade do visível, palavra e idéia.

A recusa de uma subjetividade desejante por uma cadeira invisível na visibilidade da obra encontra princípio, pois a obra é a modalidade do visível, a assinatura plástica da palavra ou idéia *cadeira* — esteja alguém erguido quando sentado na cadeira, seja assentado na subjetividade quando de pé, tendo a frente uma cadeira assentada sobre os próprios pés, cuja representação está de pé, sem pôr os pés no chão, que assentam as pernas e as costas no espaldar de uma definição.

A própria dimensão da subjetividade *cadeira* é abertura ou reconhecimento do assunto cadeira nos assentamentos plásticos de uma obra de arte, como a pintura e a escultura. A modalidade do visível de “uma e três cadeira” é sempre um adiamento perpétuo da hora da traição do objeto e que, por isso, se chama de “uma e três cadeiras”

Se “uma e três cadeiras” não se deduz da evidência empírica cadeira, é por que sua presença é um sinal sem poética, ou conceitual, expressando a forma absolutamente anterior. A relação sem relacionamento da subjetividade com a própria dependência, com uma coisa cadeira, é o próprio deleite da obra. Logo, a subjetividade à cadeira que se promove como o sensível em si mesmo não é consciência de, mas sim um tipo de dever em aceitar a obra de Kosuth como um mapa astrológico do nascimento de um assunto, arte.

“Uma e três cadeiras”, portanto, é uma manifestação teórica. Por isso, a obra não efetua o movimento que parte do signo cadeira para ir até ao significante e significado cadeira. A obra desaferrolha a idéia ou a palavra arte, fazendo a subjetividade regressar ao exterior e assumir que a arte diz menos do que é, tornando-se senhora de seu saber e, portanto, elabora o menos que é o seu mais, “uma e três cadeiras”.

Ora o real ou literal, ora a definição, ora a representação, conjuntas recolhem as cadeiras e aquela *uma* as absolve da empiricidade. A alma da história *cadeira*, em definitivo, não tem outros meios exceto o verdadeiro da cadeira na arte que é a sua arma e a mentira disso que é a sua armadura.

Mas o que *uma* é em “uma e três cadeiras”? De que é feita a forma absolutamente anterior? Como crer nela? Bem se sabe que a palavra ou idéia *cadeira* é a diferença inteira de quem a olha e sente a assinatura plástica nos olhos, enquanto tem por matéria sutil a identidade dos seus desejos expiados em “uma e três cadeiras”. É preciso então que a obra faça nascer, pelos pés, pernas e costas, o assento da sutileza da forma absolutamente anterior, palavra ou idéia *cadeira*. E, pelas pontas paradas de sua presença, a assinatura plástica, que não tem corpo nem rosto, afirma ter dons, dias e destinos; e que nada mais é afinal do que vida e morte da história da arte, pois a subjetividade, uma vez reconhecida na exteriorização da obra de Kosuth, só pode viver sem sono e sem trégua nenhuma, dado o risco da confirmação do que é, *cadeira*.

Sem dúvida, a coisa única e perpétua, a forma cadeira, é bem aquilo que ainda existe, a forma absolutamente anterior. Mas o que é a modalidade do visível? Vazia corrente da seiva árvore que a volúpia da arte, surdamente aprofunda, conforme o desmedido equilíbrio com que a forma cadeira se fez de armadilha já. São bem esses assuntos *cadeira* ou idéia *cadeira*. Mas nunca, nunca, onde se apóie, pois, cairá, talvez, agora no oco mundo dos cupins também, a história.

Mário Barata: entre a diversidade e a especialização

Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

Historiador da arte (UERJ – 1982), mestre e doutor em História Social pelo IFCS/UFRJ (1998), é pesquisador do Departamento de Fiscalização e Patrimônio Material do IPHAN. Exerce, também, o magistério em História da Arte no curso de pós-graduação em Artes Visuais da UNESA, em História da Arte Sacra na pós-graduação de História da Igreja (Faculdade de São Bento) e em Cultura Clássica, no curso de Letras, da UNESA. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte.

Esta comunicação tem por objetivo apresentar uma rápida análise da contribuição do professor Mário Barata na historiografia artística brasileira, com ênfase à construção de um olhar crítico sobre a arte e a arquitetura do país do século XIX, especialmente a Neoclássica. O texto procurará conferir o sentido histórico do interesse de nosso homenageado por várias áreas do saber, procurando situar este interesse no tipo da formação cultural que teve.

Mário Barata; Historiografia Brasileira; Século XIX.

This communication objectives to present a fast analysis of professor Mário Barata's contribution to the Brazilian artistic historiography, with emphasis in the construction of a critical look on art and architecture of nineteen century, especially the neoclassical one. The text will try to confer the historical meaning of his interest upon different artistic subjects, according his cultural formation.

Mário Barata; Brazilian historiography; Nineteen Century.

Hoje se tem estudado o século XIX com alguma freqüência nos meios universitários, ensejando o aparecimento de um número significativo de trabalhos relativos àquela centúria. Nenhuma novidade há, portanto, para o investigador iniciante de hoje, falar-se da importância deste período para a compreensão da arte brasileira, vista como um processo e não como um ajuntamento de estilos. Sob este ponto de vista, todos os aspectos da História da Arte brasileira são necessários à sua compreensão, se entendida necessariamente por sua dinâmica.

Mas, até bem pouco tempo, pesquisarem-se os anos oitocentos era quase um acontecimento isolado e sujeito à incompreensão de muitos daqueles que trabalhavam com a História da Arte. Desde o advento do modernismo, a arte e a arquitetura dos anos oitocentos caíram por completo num esquecimento coletivo, enquanto a atividade intelectual majoritária entregava-se à então necessária investigação sobre a época colonial brasileira, procurando compreendê-la e valorizá-la, o que ainda não se havia feito.

A criação do IPHAN e seu trabalho pioneiro de preservação do patrimônio cultural brasileiro refletem essa circunstância história de redescoberta de um Brasil cuja identidade ainda não chegara às andadeiras coloniais.

Por isso, por esta opção que o meio intelectual fez em direção à arte da fase colonial, muita coisa do patrimônio cultural brasileiro do período monárquico se perdeu. O próprio prédio da Academia Imperial de Belas-Artes,

derruído inutilmente pelo Ministério da Fazenda, seu inquilino em 1938, atesta este problema muito bem. Mas este não é o único caso, infelizmente. Vários outros pontuam a trágica história de um patrimônio cultural que se perdeu.

Mário Barata foi um dos historiadores da arte que, ao lado de alguns poucos nomes, apresenta-se na linha dos pioneiros que caminharam em direção ao estudo e, portanto, à valorização da arte oitocentista. Sua preocupação, aliás, não se manteve adstrita às questões acadêmicas, mas também preservacionistas. No estudo *Rio Neoclássico*, organizado pela prefeitura da cidade, o eminente historiador afirma que:

> O Rio de Janeiro, como outras cidades brasileiras do litoral, cobriu-se de belo manto neoclássico no decorrer do Oitocentos e foi esse estilo que caracterizou a face dessa urbe durante o Império. Hoje a amplitude dessa predominância só nos é revelada pelas fotografias existentes, pois as sucessivas vagas de transformações urbanas no século XX, realizadas por superposição e não por extensão, acarretam lastimável demolição em massa de casas e quarteirões nessas capitais litorâneas. Esse fenômeno ocorreu mais cedo e intensamente no próprio Rio de Janeiro, para não falar de São Paulo, que no século passado [XIX] era bem menor que a sede da corte.[1]

Hoje ainda este problema remanesce no terreno da proteção legal dos imóveis neoclássicos. O tombamento custoso que se fez, em nível nacional, da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, onde até o padre da paróquia correspondente asseverou sobre a falta de importância artística da igreja em questão, é um fraco exemplo da indiferença que ainda se dedica a este assunto. Há uma total defasagem entre a produção científica das universidades e o necessário reconhecimento deste estilo pelos órgãos públicos e por setores estratégicos da população.

Assim, ao se destacar a importância do professor Mário Barata para a História da Arte brasileira, gostaríamos de registrar a especificidade de seu contributo para o conhecimento e a preservação da arte do século XIX, aspecto que nem sempre é lembrado a seu respeito e do qual falaremos em seguida.

Pretendemos destacar, nesta singela homenagem a este grande pesquisador, tal aspecto, porque acostumamo-nos a escutar o elogio exatamente à diversidade genial do professor, esquecendo-nos de que ele foi, como bem destacou o professor Walter Zanini, um especialista no século XIX, que é tema afeto a este nosso Colóquio.

Em resumo, esta breve comunicação apresentará dois aspectos do trabalho intelectual de Mário Barata: de um lado, seu interesse abrangente por vários temas que dizem respeito à História da Arte e, de outro, sua importância como partícipe do esforço pioneiro que pouquíssimos historiadores da arte de meados do século XX envidaram em prol dos Oitocentos.

Sobre a preparação intelectual de Mário Barata, assinale-se que ele se formou em Museologia no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (1940) e em Ciências Sociais na antiga Faculdade Nacional de Filosofia (1942), onde também cursou Didática Geral e Especial de Geografia e História. Maurício Azedo assinala que ele foi professor de "Artes Menores" do Museu Histórico Nacional, antes mesmo de se formar. Seu estudo *Ensaios de Numismática e Ourivesaria* derivou dessa experiência, que se inicia no concurso para conservador de museus em 1941-2, onde ele foi aprovado com louvor.

Foi ele o primeiro brasileiro a se formar, como bolsista, em Letras e História da Arte pela Sorbonne em 1948 e a completar os cursos da Escola do Louvre e no Museu do Homem de Paris, onde estudou etnologia (1947-8). Observe-se que já na sua formação encontramos o viso polímata de homem versado em vários ramos do saber, o que iria caracterizar sua atuação profissional. Voltava ele da Europa municiado de instrumental teórico que o permitiria abordar, com pertinência metodológica, vários temas que a historiografia artística até então não havia podido tratar, dada a sua formação diletante e empirista. José Roberto Teixeira Leite resume a situação com muita propriedade: "o fato é que até então nossos historiadores da arte por assim dizer tocavam de ouvido: Mário Barata foi o primeiro a tocar por música."

Havia uma demanda muito grande no campo da historiografia brasileira ainda incipiente. Não era ainda, como é hoje, o tempo das especializações, onde o estudioso verticaliza sua área de interesse dentro de um determinado eixo temático. Por isso, ele procurou sistematizar várias áreas da História da Arte brasileira, revelando suas questões mais prementes.

Daí esta aura de versatilidade erudita com que vários de seus pares têm procurado caracterizar a atuação do mestre. Com efeito, Mário Barata interessou-se e atuou efetivamente em várias frentes. Foi um militante pela causa da modernidade, em favor da qual atuou como crítico de arte no *Diário de Notícias* e no *Jornal do Comércio*. Foi conservador do patrimônio cultural. Na homenagem feita pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro logo após seu falecimento, o professor Augusto Carlos da Silva Teles lembrou da importância da contribuição de Mário Barata no estudo, para fins de tombamento, da obra do arquiteto ítalo-brasileiro Antônio José Landi, atuante na segunda metade do século XVIII em Belém do Pará. Esse autor, visto como precursor da arte neoclássica no Brasil, ainda não gozava da importância que tem hoje. Mário Barata escreveu obras sobre a arquitetura barroca brasileira, de que é exemplo seu estudo importante sobre a *Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro*, onde ele faz minucioso levantamento dos arquivos da ordem, fornecendo novas luzes sobre o assunto, até então pouco reconhecido. No concurso para a cátedra da ENBA, defendeu tese sobre a azulejaria nacional, estudando este tipo de arte nos séculos XVII, XVIII e XIX.

Em 11 de março de 1965, Mário Barata proferiu conferência sobre "A arte do Egito e a

salvação de Abu-Simbel", onde alertou para a necessidade de se salvar o célebre monumento egípcio, então ameaçado pelo represamento das águas em Assuã. O assunto foi tema da aula inaugural que a ENBA fez em 1965 e enquadrava-se no esforço internacional que mobilizou 100 países para o salvamento daquele importante sítio arqueológico, com a organização da Comissão Internacional de Salvamento dos Monumentos da Núbia, então presidida pelo embaixador Paulo Carneiro.

Em 1955, concorreu para a cátedra de História da Arte da ENBA, vencendo a disputa com Carlos Flexa Ribeiro, que apresentou estudo sobre Velazquez, e Wladimir Alves de Souza, que apresentou trabalho sobre Van Gogh. Mário Barata apresentou tese sobre azulejaria brasileira, analisando essa modalidade artística tanto em sua origem européia quanto em seu desdobramento brasileiro. Embora seu trabalho enfatizasse exemplos da arte da fase colonial, ele não descuidou do século XIX. Seu trabalho tem excelentes informações sobre características gerais da azulejaria luso-brasileira desde seus primórdios até o século XIX, relacionando ainda este tipo de arte com a arquitetura. [2]

Em decorrência de suas vinculações com a produção crítica e historiográfica sobre a arte do mundo ocidental, podem ser mencionados dois aspectos sobre a vida desse importante historiador da arte: seu papel na organização da AICA e suas colaborações no *Hand-Book of Latin American Studies* e da Biblioteca do Congresso de Washington.

Walter Zanini, em artigo do *Jornal da a**b**ca*, publicado a dezembro de 2007, escreveu:

> Participante dos primeiros encontros que fizeram surgir o *International Council of Museums* (ICOM), sempre relacionou a atividade teórica da arte à concretude das coleções. Foi membro fundador e secretário da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA – AICA). Por décadas devotou-se ao Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA – CIHA), um de seus criadores e um homem de equipe. Reencontramos sem cessar o historiador e o *connaisseur* a percepção do crítico – manifestos na sensibilidade de uma escritura de intrínseca qualidade. A problemática mais interior da formulação artística acompanhava-se da atenção dada a condições sociais geradoras, como no caso do admirável enfoque do século XIX da "História Geral da Arte no Brasil", uma época de sua predileção. Coube-lhe a responsabilidade da revisão e atualização da "Arquitetura Barroca no Brasil", de Germain Bazin, ao ser reeditada. Sua tese na antiga Universidade do Brasil versou sobre três séculos de azulejaria no país.[3]

No mesmo número do jornal da ABCA, o crítico de arte e historiador José Roberto Teixeira Leite refere-se a ele destacando seu "entusiasmo, modéstia e gratidão", enquanto que Maurício Azedo, na seção "Vidas" do Jornal da ABI, procura assinalar a importância do emérito professor num artigo intitulado "Mário Barata, múltiplo e incansável", por meio do qual reitera a opinião corrente sobre a versatilidade temática do professor.

Por este e por outras razões acadêmicas, ganhou Mário Barata o título de Professor Emérito em sessão solene na Assembléia Universitária em 29 de maio de 1992, o título de Professor Emérito da UFRJ.

Várias obras de Mário Barata tratam da arte que se desenvolveu no Brasil e no mundo durante o século XIX. Seria-nos totalmente impossível arrolar, nesta breve intervenção, a totalidade destes trabalhos. Resta-nos fazer uma alusão a alguns trabalhos que nos habilitam a perceber a dimensão de seu envolvimento com esta questão.

Um estudo importante chamado *Arquitetura brasileira nos século XIX e XX*, separata ilustrada de artigo publicado na efeméride do 125º ano do *Jornal do Comércio*, saído à lume no ano de 1952, ele destaca várias questões ainda pouco debatidas no âmbito da arte relacionada à vinda da corte e a posterior chegada da Missão Artística Francesa.[4]

Um dos estudos importantes sobre o século XIX por ele publicado num contexto de História do Brasil é o trabalho "As artes plásticas de 1808 a 1889", saído numa coleção *best-seller* da historiografia nacional, organizada por Sérgio Buarque de Holanda em sua célebre *História Geral da Civilização Brasileira*.[5] Este livro teve grande receptividade entre os historiadores brasileiros desde fins da década de 1960 e transformou-se num clássico sobre a História nacional. No texto de Mário Barata, certos arquétipos criados em torno da Missão Artística Francesa foram revistos, como foi o caso, por exemplo, da crença ainda forte naquele tempo, de que esse grupo de artistas teria sido responsável pela ruptura do desenvolvimento do barroco e o estabelecimento do neoclassicismo brasileiro de forma inédita.

Ainda a propósito da vinda dos artistas franceses, ele apresentou, primeiro em conferência de 26 de março de 1958, depois em artigo publicado no número 14 da Revista do atual IPHAN em 1959, dois documentos inéditos datados de 12 de junho e de 9 de julho de 1816, endereçados ao Conde da Barca, sobre a vinda da Missão Artística Francesa e da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Os documentos, descobertos no Palácio do Itamarati e revelados pelo nosso homenageado, traz à lume alguns aspectos que ainda não se encontravam plenamente esclarecidos até então: o desejo de Lebreton em envolver o pintor Manuel Dias de Oliveira como professor da Escola, já que tinha estudado na Itália; a proposta de hierarquizar o ensino das artes, pela qual propunha um importância menor para Nicolas Antoine Taunay, pois que todas as academias de arte européias concediam uma importância sempre menos expressiva ao ensino da pintura de paisagens, flores e animais; a defesa de Lebreton em criar não apenas uma academia de arte, mas "uma escola gratuita de desenho para artes e ofícios", à frente da qual ele desejava colocar o arquiteto Grandjean de Montigny como diretor, bem assim o pintor Jean Baptiste Debret como professor de desenho. Esse documento, assim, nem sempre lembrado pela historiografia que se lhe seguiu, demonstra-nos que não houve preconceito por parte dos artistas seguidores de Winckelmann, mas até a defesa feita pelo chefe dos artistas

franceses de criação de uma escola que tanto abarcasse “os artistas de luxo”, quanto a de “úteis artes”, para se usarem os termos correntes de época.[6]

Sempre interessado pela questão dos artistas franceses, esta questão da Missão Francesa esteve também sob o crivo de Mário Barata nas *Notas sobre Debret: nos 150 anos de Viagem Pitoresca ao Brasil*, publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1984[7], trabalho igualmente relevante, pela riqueza da análise que fez sobre o assunto.

Defendia ele a abordagem dos temas do século XIX como um processo amplo a partir de estruturas históricas determinantes. Aliás, esse aspecto em seu trabalho, qual seja o de buscar, na arte, os elementos geradores que a explicam, foi por ele tratado no trabalho “Pintura e escultura no reinado de Dom Pedro II”. Disse ele que

> De um lado, deveríamos encontrar e analisar as estruturas da vida cultural do oitocentismo brasileiro e os fatos e momentos significativos por esta alcançados. De outro, os aspectos e características individuais e coletivos dentro dessa natureza[8].

Entre todos os seus trabalhos que publicou relativo à arte do século XIX, destaca-se sua importante obra “Século XIX: transição e início do século XX”, publicado na *História Geral da Arte no Brasil*, organizado pelo prof. Walter Zanini e editado pelo Instituto Walter Moreira Salles. Trata-se agora não de um estudo ou de uma simples contribuição sobre o tema em questão, mas de um trabalho que se transformou numa referência bibliográfica obrigatória a todos aqueles que se interessam pelo período. Seu estudo pode ser visto como a primeira abordagem a analisar sistematicamente o papel da arte brasileira naquele período histórico, buscando entender sua dinâmica a partir dos seus elementos sociais constitutivos. Vários aspectos que contribuíram para a arte do século XIX são por ele ponderados. Por isto, a abordagem do professor Mário não se detém apenas nas artes ditas eruditas, mas volta-se também ao trabalho da caricatura, tendo-se em conta a importância desse gênero de arte no contexto artístico como também político da centúria.

Com relação à arquitetura neoclássica tão cara às cidades brasileiras do século XIX, por sua exemplaridade no contexto estilístico de então, Mário Barata escreveu ainda o trabalho *Escola politécnica do Largo de São Francisco: berço da engenharia brasileira*, uma verdadeira biografia do prédio que acolheu a primitiva escola politécnica, atual IFCS/UFRJ, onde atuou o importante arquiteto Pièrre Pezerat.

Para concluir, vemos que a importância de Mário Barata para a História da Arte brasileira é significativa, sendo ele um dos pioneiros a tratar, de forma sistemática e metodologicamente articulada, de um grande manancial de temas sobre os anos oitocentos.

Além disso, foi aqui também ressaltado que havia, em seu trabalho, uma qualidade incansável, a que se refere José Roberto Teixeira Leite, como marcada pelo entusiasmo. Na intervenção poética de Mirian Carvalho, da ABCA, ficou a idéia de que ele reproduzia, em toda uma vida de dedicação ao estudo da arte, os versos de Bertold Brecht, para quem são imprescindíveis os homens que lutam por toda a vida.

Acreditamos que seu interesse por vários terrenos do conhecimento humano foi um resgate do que fizeram os humanistas renascentistas, que se voltaram para o mundo que os cercava com o olhar de estranheza da ciência e o lirismo criativo dos poetas.

---

[1] BARATA, Mário Antônio. Rio Neoclássico. In: *Guia para uma história urbana*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, [1982]. V. 2

[2] Cf. _____. *Azulejos no Brasil*: séculos XVII, XVIII e XIX, Rio de Janeiro: ENBA, 1995. 226 p. (Separata de tese apresentada à Escola Nacional de Belas-Artes da Universidade do Brasil para o concurso de Professor Catedrático de História da Arte)

[3] ZANINI, Walter. A presença de Mário Barata. *Jornal da a**bc**a*. São Paulo, n. 14, p. 24.

[4] _____. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). *O Brasil Monárquico*. Tomo II, 3. vol. (História Geral da Civilização Brasileira.) p. 414.

[5] Ibidem. p. 410-425

[6] Cf. _____. Manuscritos Inéditos de Lebreton – sobre o estabelecimento da dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816, Revista do PHAN. Rio de Janeiro, n. 14, p. 282-307, 1959

[7] Cf. _____. Notas sobre Debret: nos 150 anos de Viagem Pitoresca ao Brasil, 1984. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 20, p. 185-8, 1984.

[8] Cf. _____. Pintura e escultura no reinado de Dom Pedro II, *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, n. 21-31, p. 65-76, 1970. p. 65

Eliseu Visconti por Mário Barata: a poética do sensível e a alteração da visualidade dominante

Mirian Nogueira Seraphim

Docente no Cefet MT e doutoranda na Unicamp

Para o catálogo de duas exposições retrospectivas de Eliseu Visconti, Mário Barata foi chamado a escrever sua crítica. A primeira foi aquela que comemorava, com um ano de atraso, o centenário de nascimento do artista, no Museu Nacional de Belas Artes. Vários outros autores também deram sua contribuição para o catálogo desta mostra. Porém, para o da exposição itinerante, iniciada por São Paulo e encerrada no Rio de Janeiro, depois de passar por várias outras cidades, Mário Barata foi o único crítico a dar seu depoimento. Além do enfoque pessoal, o historiador da arte tratou de aspectos muito sutis da obra de Visconti, comparou-o a artistas modernistas das gerações seguintes, e considerou sua obra fator preponderante de expressão, individualizada pela magia de tons e luz.

Eliseu Visconti; Mário Barata; Pintura brasileira; Exposições de Arte.

For the Catalogue of two retrospective expositions of Eliseu Visconti, Mário Barata was invited to comment upon it. The first was that of artist's one hundredth anniversary of birth, made one year late, at the National Museum of Fine Arts. Several other authors also gave their contribution for this exhibition catalogue. Even so, for the itinerant exposition, starting in São Paulo and concluded in Rio de Janeiro, after traveling through other cities, Mário Barata was the only one invited to comment upon it. Besides the personal focus, the art historiographer went through very subtle aspects of Visconti's work, contrasting him to modernist artists of the following generations, and considered his work as a preponderant factor of expression, individualized by the magic of tones and light.

Keywords: Eliseu Visconti; Mário Barata; Brazilian painting; Exhibitions of Art.

"Arte é pra ser vista. E Visconti é uma lição." Assim Mário Barata encerrava, em 1967, a crítica que escreveu para a *Exposição E. Visconti*, comemorativa do centenário de nascimento do artista, que foi organizada pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), com um ano de atraso. Sua última frase é também o título que este artigo recebeu no catálogo da mostra, porém o mesmo texto foi distinguido, na edição do *Jornal do Comércio* de 20 de agosto do mesmo ano, com outra expressão: *Poesia de Visconti*.

Segundo a apresentação de *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes*, publicação realizada em 1968, a exposição do ano anterior aconteceu de 30 de julho a 31 de agosto, portanto, estava ainda aberta quando foi editada pelo jornal, a crônica que Mário Barata escreveu para o catálogo daquela mostra. Nesta publicação de 1968, o MNBA também reeditou todas as críticas constantes do catálogo de 1967 e mais, parte da "Biografia" do artista e da "Apreciação da obra", escritas por Lygia Martins Costa, para a grande Retrospectiva de 1949, em razão de estarem esgotados os dois catálogos destas exposições ali realizadas.

Para integrar a Comemorativa do Centenário do pintor, foram selecionadas 49 obras de dois gêneros específicos: a paisagem e o retrato de família. Todos os autores do catálogo foram unânimes ao apontar o talento individual, a pesquisa constante, a versatilidade técnica e a sintonia com o espírito da sua época, detectados na obra de Visconti. Já na Apresentação, duas dessas qualidades são ressaltadas pela conservadora do museu, Regina Liberalli Laemmert:

> Partindo Visconti de um academismo de escola, cêdo se liberta para percorrer outros caminhos mais complexos e experimentar variadas técnicas, sempre em busca do nôvo e do perfeito [...]
> Espírito jovem e curioso, trabalhador incansável, sensibilidade tão refinada, é provável que Visconti se mais tempo tivesse mais além tivesse levado suas experiências. Esta busca e inquietação são fortes razões que explicam porque sua obra não envelhece e ao permanecer tão atualizada, pode situar-se sem dúvida dentro de nossa época, tão febril e ávida em encontrar novas formas e novos conceitos[1].

O poeta e pintor carioca José Paulo Moreira da Fonseca, inicia seu texto falando da revolução engendrada por Leonardo e Ticiano: "o triunfo do visual sôbre o táctil, a imposição de uma pintura pictórica a substituir uma pintura escultórica", e alinhando Visconti a esses mestres, coloca assim a tônica da sua crítica no mesmo catálogo:

> Estamos diante de uma retina de pintor puro, que se interessa pelo que vê e não procura corrigir sua visão com o auxílio de uma nitidez oriunda de outros sentidos.
> [...]
>
> Mais tarde na fase dita "de Teresópolis", fase de maturidade, é que Visconti se vai valer do aprendizado impressionista a fim de fixar a veemência do sol brasileiro. Em quadros dessa época a côr se instaura como o fundamento estilístico, o mundo será resumido num concêrto cromático, as formas se confinam ou melhor, se expandem como núcleos de luz-côr.
>
> É-nos lícito indagar diante de várias obras suas (e não apenas as do último estágio) se não realizam algo de tão moderno quanto as telas de pintores de geração mais recente, como um Panceti, um Marcier, um Bonadei?
>
> A resposta a tal pergunta poderia situar Visconti não pròpriamente como um preâmbulo à nossa Pintura Moderna, mas como seu vero iniciador. Destarte, seu nome deveria preceder aos de um Segal ou de uma Anita Malfatti[2].

O crítico e historiador da arte baiano, Clarival do Prado Valladares, coloca Visconti como



Ilusões perdidas (c. 1933) óleo sobre tela, 160 x 100 cm, coleção particular. Fotografia: Mirian N. Seraphim.

um artista “capaz de transcender os padrões consagrados”, apesar de sua formação profissional. Inicia seu artigo declarando:

> Visconti continua sendo, no confronto crítico, o exemplo mais notável de sentimento de contemporaneidade no percurso da pintura brasileira. [...] foi capaz de renovar o gôsto dominante de uma sociedade, mediante a oferta de uma produção sob rigoroso conhecimento dos processos e da história da pintura e, ao mesmo tempo sincronizada com o espírito de sua data[3].

E termina com a explicação de como o pintor consegue esse sincronismo:

> A versatilidade de técnicas seria uma das características fundamentais de Eliseu Visconti, necessária como argumento para os que se encarregam de renovar processos tradicionais e convencionados, não apenas negando-os, porém superando-os.
> [...]
>
> Êste é o ponto em que a presença de Visconti se firma com mais nitidez. É nisto que a sua obra se torna valor universal, pondo-o ao lado dos consagrados, pois ninguém lhe poderá negar uma linguagem individual relevante ao utilizar o vocabulário estético de uma data[4].

O último depoimento para a mesma exposição foi escrito pelo professor e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite. Em texto bem mais curto que dos autores precedentes, ele sintetiza sua visão do pintor:

> Durante os quase sessenta anos pelos quais se distendeu sua carreira, foi Eliseu Visconti um inquieto, um pesquisador perene, sempre à procura de novos caminhos para dar vazas à própria personalidade. [...]
>
> Tôdas essas fases sucessivas entremostram uma busca incessante por um estilo, uma ânsia de renovação absolutamente inédita num meio e numa época provincianamente acanhados. Sob tal aspecto [...] é que nosso artista se prende ao século XX, e pode inclusive ser reclamado como um precursor do modernismo brasileiro. Mas Visconti é bem mais do que isso: é uma das mais poderosas e completas organizações pictóricas jamais desabrochadas no Brasil, autor de obra extensa e valiosa um clássico da pintura nacional, no sentido mais alto e profundo do vocábulo[5].

Mário Barata é o primeiro a apresentar sua crítica no catálogo de 1967. E, diversamente de seus colegas, inicia num tom particular, relatando em detalhes e com certo orgulho:

> Conheci pessoalmente Eliseu Visconti, com o seu ar de príncipe, elevada estatura e bela cabeleira branca, tudo a impor respeito aos que então o viam. E fui dos que, num triste dia de outubro de 1944 acompanharam o seu corpo, a pé, da ladeira dos Tabajaras ao Cemitério da Rua Real Grandeza, entre muitos artistas e escritores...[6]

Visconti deve ter impressionado muito mesmo ao jovem Mário Barata, pois em sua descrição da figura do mestre, este cita uma elevada estatura que na realidade o pintor não tinha – em seu passaporte de 1920, consta 1,60 m de altura[7]. Certamente sua estatura moral e artística foi o que marcou e mascarou para sempre a lembrança da mocidade de Mário.

> O grande pintor era dos maiores amigos de meu tio Frederico Barata desde os anos 20. Participei assim, de longe, do final dessa trajetória rara, na arte de nosso país. Carreira tranqüila, malgrado Frederico haver testemunhado sôbre a inquietação e o descontentamento artístico em que vivera Eliseu.
>
> A obra de Visconti, eu a conheci a pouco e pouco, na medida em que a minha própria sensibilidade se aguçava [8].

Esta influência na própria formação estética foi apontada também por Carlos da Silva Araújo, em sua homenagem póstuma ao mestre da pintura brasileira, numa seção solene da Academia Carioca de Letras:

> Eliseu Visconti marcou um ponto alto no meu sentimento estético. Isso sem que pessoalmente eu o conhecesse senão há poucos anos.
>
> [...] Foram, de certo, as criações do mestre carioca que prepararam as emoções que haviam de me proporcionar mais tarde as telas de Renoir ou de Sisley, de Monet [...] Foram as emoções da adolescência no Municipal, que prepararam a minha estesia para se comover com as bailarinas de Degas, com as musas aquáticas de Chabas[9].

Além do enfoque pessoal, Mário Barata tratou de aspectos muito sutis da obra de Visconti, assim como das fontes nas quais o pintor bebeu para compor sua maneira inconfundível, e resolveu em apenas três linhas a questão da brasilidade do artista, tantas vezes abordada:

> Essa “musicalidade” é uma sensação de êxtase, facultada através do ôlho – como no ouvido em outra arte – pela passagem para o nirvana da contemplação pura. Isso pode ocorrer em face de muitas das paisagens de Visconti, pelo seu tonalismo delicado e harmoniosamente resolvido.

A casa da vovó (c.1916) óleo sobre tela, 55,3 x 42,5 cm, coleção particular. Fotografia: Mirian N. Seraphim.



> Artista em grande parte europeu – e disso acusado algumas vêzes – passou cêrca de 20 anos na França. Mas os longos períodos brasileiros também contribuiram para forjar a sua visualidade. A sua plasticidade inicial, a revisão que fez do linearismo Botticelliano, tão ao sabor da transição dos dois séculos, o seu "Art nouveau" japonisante de aluno de Grasset em curso de arte decorativa, o pontilhismo, seu impressionismo de diluições atmosféricas, deram-lhe, em fases diversas, um instrumental perceptivo de que a sua visibilidade se serviu com largueza e precisão para a criação do seu mundo imagético[10].

Neste trecho, Mário Barata aponta uma característica de Visconti quase nunca citada por seus críticos, e que só foi ressaltada recentemente na exposição *Laços do olhar*[11], no Instituto Tomie Ohtake, que mostrou tanto o colecionador da gravura japonesa, quanto os reflexos desta em sua obra.

Porém, o ponto principal de sua crônica é o reconhecimento de uma característica inerente ao pintor:

> Hoje sabemos que Visconti foi o último de nossos artistas a flutuar legìtimamente nas estruturas de percepção do mundo em mudança, mas ainda não completamente transformado. Dessa maneira, agiu simultâneamente com a sua suficiente capacidade de renovação e a sua necessidade individual de preservação de certos valôres sensíveis, que a época estava fatalmente mudando e anulando [...].
>
> Visconti foi o mais importante artista do primeiro têrço do século no país, não porque sabia pintar, mas porque pintava apesar de tudo, uma coisa nova. Não se tratava, no caso dêle, de conservar resíduos do néo-classicismo ou de academismo alegórico. Sempre vibrou uníssono com problemas de seu tempo, malgrado fôsse geracionalmente tardio – inclusive porque formado no Brasil e certamente pelo temperamento – para ter sido artista de vanguarda[12].

Realmente, Visconti em toda sua carreira demonstrou, ao mesmo tempo, "capacidade de renovação" e "necessidade individual de preservação de certos valores sensíveis". Talvez seja essa sua característica mais marcante. Ela possibilitou uma obra tão diversificada, que dificultou a compreensão de muitos críticos que, não conseguindo ver um percurso claro e retilíneo na evolução de suas diversas fases, julgou que o pintor tivesse momentos de retrocesso. Mário Barata, no entanto, soube valorizar esta característica, e a posição de Visconti entre os seus pares.

Essa capacidade de expressar sua visão pessoal do mundo e do tempo em que viveu,

de ser original sem a necessidade de rebelar-se radicalmente contra a tradição na qual foi formado, é que fazia Visconti declarar-se "presentista", expressão cunhada por ele, certamente em contrapartida à estética futurista.

Citando algumas poucas obras de Visconti como exemplo, o crítico e historiador da arte o define com maestria neste artigo: "Mas no conceito de intimidade que infundia na sua noção de arte, foi vivo e se transformou, criou um mundo delicioso de côr tênue [...] Visconti era poeta. Poeta nessa imersão no sensível que êle consegue[13]".

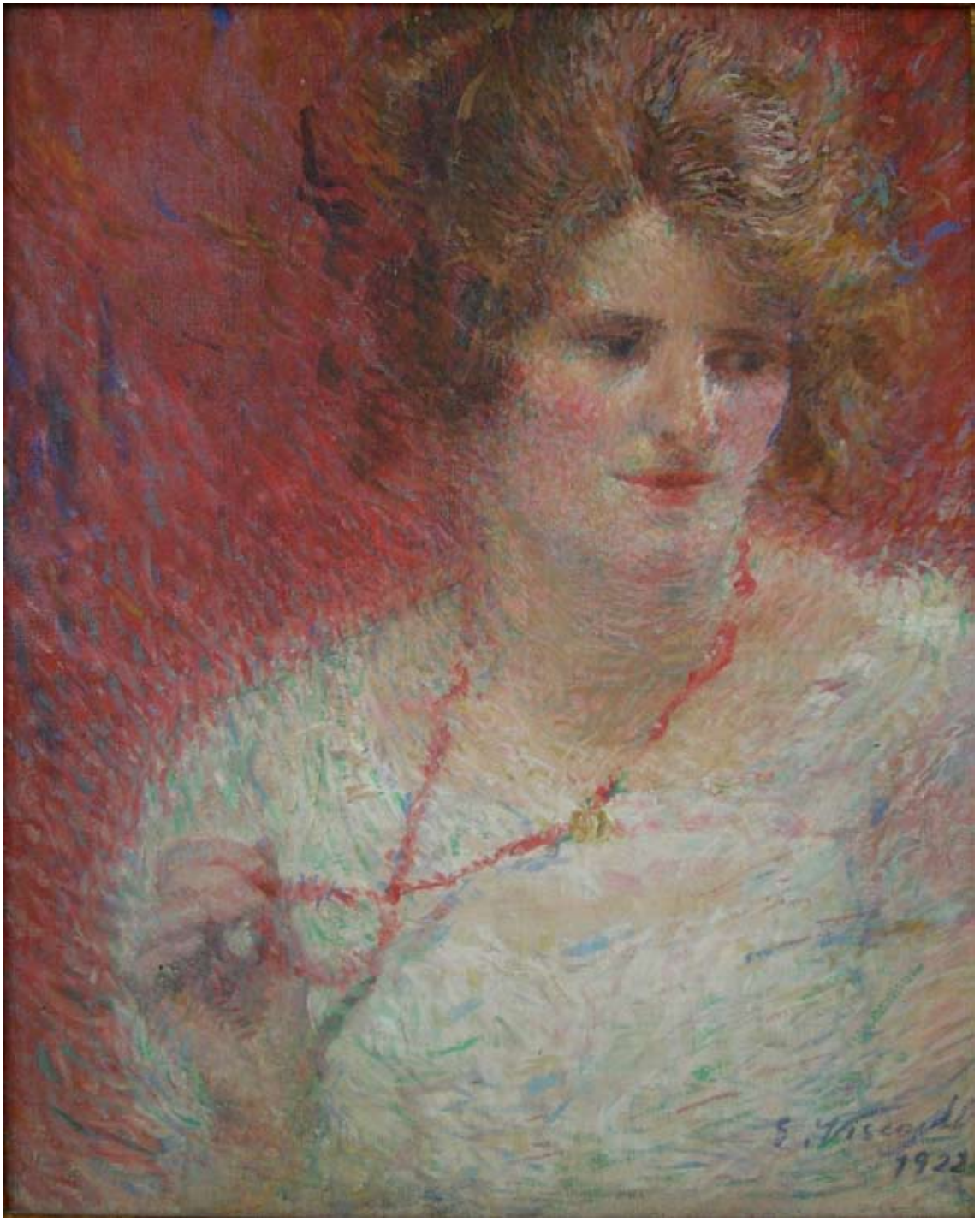
Dez anos mais tarde, Mário Barata é escolhido como o único a dar seu testemunho no catálogo de outra exposição retrospectiva de Visconti, que se iniciou em São Paulo, em dezembro de 1977, passando depois por Goiânia, Belo Horizonte, Salvador, Olinda, Brasília e terminando no Rio de Janeiro, em abril de 1978. Ela apresentou somente pinturas a óleo de coleções particulares, nenhuma de instituições ou da família Visconti.

Para cada uma dessas cidades o catálogo foi reeditado, sempre com o mesmo texto de Mário Barata. Logo de início, o autor cita Lasar Segall, que havia sido o primeiro a ser apresentado na exposição itinerante nacional organizada pela Galeria Arte Global de São Paulo, da qual esta de Visconti era a segunda:

> Os dois artistas acham-se aqui reunidos na linha imaginária que contém a primeira metade do século XX, à qual Portinari e Di Cavalcanti também pertencem.
>
> Não estamos, pois, ao contemplar a obra de Visconti – a sensibilidade no tratamento das cores e da luz, às vezes destacando áreas mais lisas, bem relacionadas; ou, pelo contrário, criando valores atmosféricos impressionísticos, diluídos com muita riqueza visual – a ver somente um artista excepcional ao nível brasileiro[14].

Relembra a seguir o debate provocado pela publicação da biografia escrita por seu tio, Frederico Barata[15], em torno da outorga do título de marco divisório da pintura brasileira a Visconti, da qual Sergio Milliet não concordou, escrevendo em resposta a única crítica francamente negativa e depreciativa à arte de Visconti[16]. A despeito da reputação de Milliet, além de não abalar, o mínimo que fosse, a celebridade de Visconti, sua crítica trouxe de volta o nome do pintor à baila. Provocou uma enxurrada de artigos cujos autores refutaram cada argumento de Milliet, embora nunca citassem o seu nome[17]. Inspirados também pelas retrospectivas de Visconti que vieram a seguir[18], todos os textos publicados a partir daí passaram, de uma forma ou de outra, a reforçar a idéia lançada por Frederico Barata, ainda que a colocassem sob enfoque diverso. Inclusive, o de seu sobrinho:

> E não deixou de ter razão, sob certo ponto de vista, levando-se em conta que o



O colar (1922) óleo sobre tela, 51 x 38 cm, coleção particular. Fotografia: Mirian N. Seraphim.

> Impressionismo foi uma secessão na cultura européia e o início de uma captação formalista do mundo visível. A ruptura intelectualista efetuada pelo Cubismo foi mais total e inovadora, mais dotada de um poder de cisão. Em relação a esta última, a posição de Visconti – ligado ao Impressionismo, que em termos de Brasil e mesmo no geral era de certa maneira *novo* – fica como a de um possível elo de unificação, no plano qualitativo, o desenvolvimento da pintura no país[19].

Mário sugere outra metáfora: elo de unificação. E explica: "Marco divisório ou de ligação, aparentemente definições opostas, não são expressões lingüísticas contraditórias no caso, mas na verdade resultados de dois enfoques ou ângulos de acostamento laterais da obra[20]". E mais, Mário concorda também com outra posição dada em consenso a Visconti – a de precursor do Modernismo brasileiro:

> Não adiantou que um epígono representativo do Academismo, bem mais tarde, haja pensado que a grande retrospectiva de Visconti, em 1949, no Museu Nacional de Belas Artes, podia ser uma resposta às anteriores de Portinari e Segall, ali realizadas [...] Visconti não se opunha aos dois grandes mestres das gerações seguintes à sua. A obra deste artista, pela qualidade e pelo estilo, pairava como porta aberta à sensibilidade do Modernismo, definição que já indicamos[21].

E neste ponto, Mário Barata aproxima-se de Fonseca, que coloca Visconti como "vero iniciador" da pintura moderna brasileira.

As seis fases apontadas por Lygia Martins Costa, para dividir a extensa obra de Eliseu Visconti, no catálogo da sua grande Retrospectiva organizada pelo MNBA, em 1949, foram bastante citadas em publicações posteriores, sem qualquer observação. Mário Barata, apesar de elogiar, questiona:

> [...] o bem elaborado texto **Apreciação da Obra**, na qual dividiu a criação de Visconti em seis períodos, atribuindo ao de sua formação, de 1888 a 1897, a designação **Naturalismo**, sem ter tido espaço para esclarecer as conotações do termo e as razões de seu uso nesse caso. Da mesma maneira utilizou **Neo-Realismo** para designar a fase de 1931 a 1944, locução que parece exigir novo exame de seu significado, em face de outros sentidos que para ela se generalizaram nas artes, mormente nas décadas de 1940 e 1950[22].

Essa ressalva foi, certamente, bem aceita por Teixeira Leite que, logo em seguida, em *Arte no Brasil*[23], utilizou uma síntese dessa divisão em seis fases, porém, suprimindo seus respectivos títulos.

No entanto, Mário Barata propõe ainda, no texto do catálogo de 1977 – colocando como

simples possibilidade ou hipótese, devido à sua conhecida modéstia – uma subdivisão, "destacando a fase de 1896 a 1901 como sendo a de existência de um influxo pré-rafaelista ou simbolista". E como bom crítico, embasa sua colocação apontando algumas pinturas que trazem aquela característica bem acentuada.

> Mário Barata considerou Visconti mais do que um artista excepcional, por sua qualidade pictórica e valores humanos que representou. Viu sua obra como "fator preponderante de expressão e, sobretudo, de alteração da visualidade dominante no país, nas camadas em que a arte de elite atuava". E termina sua crônica com um convite: "As obras expostas contribuirão para fazer sentir essa magia de tons e luz, que tanto individualizou a criação de Visconti no século XX[24]".

---

[1] Laemmert, Regina Liberalli. "Apresentação". In: *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes*, 1968, p. 24. Os artigos publicados nos dois catálogos serão citados a partir deste, pois é o único que apresenta numeração das páginas.
[2] Fonseca, José Paulo M. da. "Visconti, Pintor Puro". In: *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes*, 1968, pp. 27-28.
[3] Valladares, Clarival do Prado. "Atividade de Visconti". In: *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes*, p. 29. O título original, usado no catálogo da exposição de 1967, é "Atualidade de Visconti", bem mais de acordo com o conteúdo do texto. No catálogo de 1968, provavelmente ocorreu um equívoco.
[4] Idem, p. 31.
[5] Leite, José Roberto Teixeira. "Eliseu Visconti". In: *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes*, 1968, p. 32.
[6] Barata, Mário. "Visconti é uma lição". In: *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes*, 1968, p. 25.
[7] Arestizabal, Irma. *Exposição Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*. 1983, p. 139.
[8] Barata, Mário.Opus cit., p. 25.
[9] Araújo. Carlos da Silva. "Dois Retratos da minha galeria". *In: Biblioteca da Academia Carioca de Letras*, 1945, pp. 45-46.
[10] Barata, Mário. Opus cit., p. 25.
[11] Em comemoração ao centenário da imigração japonesa no Brasil, de curadoria de Paulo Herkenhoff, a exposição se estendeu de 21 de maio a 10 de agosto de 2008.
[12] Barata, Mário. Opus cit., p. 26.
[13] Idem, ibidem.
[14] Barata, Mário. "Significação de Visconti". In: *Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti*, 1977.
[15] Barata, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944.
[16] Milliet, Sérgio. "Eliseu Visconti". *Diário de Notícias*, 20 maio 1945.
[17] Para mais detalhes sobre esse debate, ver Seraphim, Mirian N. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*, 2008, pp. 103-112.
[18] Além das já citadas, ainda a de 1954, na *Sala Especial Elyseu Visconti*, da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Surpreendentemente, Milliet participou da seleção de quadros para esta mostra, conforme o *Correio da Manhã,* 06 nov 1953, p. 9.
[19] Barata, Mário. "Significação de Visconti". In: *Exposição Retrospectiva de Eliseu Visconti*, 1977.
[20] Idem.
[21] Idem.
[22] Idem.
[23] Leite, José Roberto Teixeira. "A 'Belle Époque'". In: *Arte no Brasil*, 1979, v. 2, p. 583.
[24] Barata, Mário. Opus cit., 1977.

Pintura e ingenuidade

Arley Andriolo

Professor Doutor do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte

Este texto objetiva mostrar a relação entre a categoria de "ingenuidade" e a pintura popular. Nota-se a questão diante do processo de desenvolvimento da experiência estética popular durante a história da arte do século XX, particularmente enfocando o conceito de "artista ingênuo" na concepção de Mário Barata.

Pintura ingênua; arte popular; primitivismo.

This text aims at showing the relationship between naïveté category and popular painting. It points out the question into the process of popular aesthetic experience development during the 20th century art history, particularly focusing the concept of naïve artist in Mário Barata's conception.

Naïve painting; popular art; primitivism.

1. Introdução

Durante uma pesquisa no Musée National des Arts et Traditions Populaires, de Paris, pôde-se constatar a amplitude das relações estabelecidas pelo professor Mário Barata, as quais se expressaram no Brasil na forma de conhecimentos bastante acentuados no campo da história da arte. O artigo "Conceito e metodologia das artes populares"[1] chegara às mãos do criador daquele museu, Georges-Henri Rivière, com uma dedicatória de próprio punho do intelectual brasileiro. Mário Barata participou de trabalhos no Musée de l'Homme e no Musée National des Arts et Traditions Populaires, onde desenvolveu sua proposta metodológica sobre as artes populares, em 1947.[2]

As idéias de Mário Barata concernentes a esse tema ocupavam um lugar central no debate sobre o tema no Brasil. Esse historiador sustentava que um pintor é popular em relação à funcionalidade de sua obra no seu próprio meio, à maneira do pintor de ex-votos ou de estandartes de irmandades, porquanto a autodidaxia não pertence ao trabalho artesão; o "artista ingênuo" teve contato com os meios eruditos e sua pintura sai dos círculos populares.

Esta afirmação, às vésperas da I Bienal Internacional de São Paulo (1951), a qual consagrou alguns pintores provenientes das classes populares, organizava o campo ainda difuso de "artistas ingênuos". Ao esboçar esta designação, indaga-se se a ingenuidade representava uma categoria pertinente ao espaço plástico das classes populares ou uma tensão viva no campo da história da arte.

2. Polaridades na origem da *naïveté*

As origens do conceito de ingenuidade podem remontar à virada do século XIX, por exemplo, nos escritos de Goethe e Schiller, ou Caspar Friedrich. Mas, sobretudo, foi a afirmação de Champfleury que estabeleceu o liame necessário: "Não se aprende a ingenuidade. A ingenuidade vem do coração, não do cérebro".[3] Com estas palavras, elaborou a articulação da experiência plástica popular com os interesses próprios do campo artístico, em um movimento de recepção das obras populares que oscilou entre duas polaridades: 1) de um lado, intelectuais críticos, a exemplo de Champfleury e Jarry, conferindo às obras um significado crítico em relação à cultura dominante; 2) de outro lado, como elemento do discurso conservador, particularmente, na formação do folclore.[4]

Na constituição do campo da pintura ingênua, é exemplar um debate travado entre o pintor André Lhote e os galeristas Waldemar George, Wilhelm Uhde e Henry Bing. Num texto denominado "Arte popular" (*Nouvelle Revue Française*, ago. 1929), Lhote reservava lugar apenas ao "gênio excepcional" do aduaneiro Henri Rousseau, como o único digno de mérito dentre os pintores populares; aos recém-"descobertos", repudiava todos, seja Bombois, seja Vivin. Em defesa destes últimos, George escrevera um artigo (*Art Vivant*, jun. 1929) estabelecendo uma relação indireta entre o gênio popular e os "primitivos": "o pintor popular vive como o povo primitivo, no centro de um mundo mágico".[5]

André Lhote não concordava com tal compreensão e rebatia dizendo que os "pintores de domingo" estão muito distantes dessa virgindade artesanal. Sua memória, dizia Lhote, está sobrecarregada de má pintura oficial, de reproduções e de ilustrações de revista. Condenava ferozmente o novo mercado de arte popular e questionava a subvenção que tirava a virtude essencial daqueles artistas: seu desinteresse.[6]

Pode-se notar o impulso fornecido por algumas exposições, tal como a mostra "Les maîtres populaires de la réalité", do Museu de Grenoble (em Paris), contando com a organização de Raymond Escholier e Maximilien Gauthier, em 1937. No ano seguinte, essa exposição foi transferida para o Museu de Arte Moderna de Nova York, recebendo o título de "Masters of popular painting: modern primitives of Europe and America".

3. Pintura e ingenuidade no Brasil

Em terras brasileiras, nas primeiras observações sobre o valor artístico das obras plásticas produzidas por membros das classes populares, emerge a noção de ingenuidade. Ao historiar o interesse pelos ex-votos, Márcia de Moura e Castro notou um registro significativo nas palavras de Olavo Bilac, quando de sua estada em Minas Gerais (1893-1894) impressionara-se pelos pequenos quadros que documentavam a arte e a religião: "Quem visita os templos das velhas cidades mineiras encontra, forrando as paredes, desenhos toscos, engraçadíssimas telas, quadros adoráveis de ingenuidade". Também

percorrendo as montanhas mineiras, pelo ano de 1904, o teatrólogo e poeta Artur de Azevedo se encantou pelos ex-votos: “Essas pinturas são todas de uma ingenuidade teratológica – alguma coisa entre os manuscritos persas do século XVI e os calungas dos anúncios que a Municipalidade complacente deixa escandalizarem o bom gosto das ruas da capital”.[7]

A acidez de tais julgamentos nos mostra o ingresso no Brasil, a princípio, da vertente conservadora que reconhece a arte popular por suas características rudimentares. No entanto, esta vertente foi acompanhada de perto por intelectuais e artistas que, com base na tradição, esboçaram transformações para o campo artístico brasileiro, dentre os quais, poder-se-ia lembrar Mário de Andrade e Tarsila do Amaral.

Convencionou-se considerar o primeiro dos “pintores primitivos” brasileiros José Bernardo Cardoso Júnior, dito Cardosinho. Ele seguiu parcialmente a carreira eclesiástica, tornando-se professor em Juiz de Fora e Rio de Janeiro. Começou a pintar com 68 anos e sua “descoberta” é atribuída ao crítico de arte Celso Kelly, em 1931. Outro evento importante dessa história ocorreu na Casa de Cultura de São José do Rio Preto, em 1946, quando a “descoberta” de José Antônio da Silva se deu com a visita à exposição de Paulo Mendes de Almeida, Lourival Gomes Machado e João Cruz Costa, então membros da Associação Brasileira de Escritores, convidados a integrar a Comissão Julgadora.

Na I Bienal Internacional de São Paulo, de 1951, consagrou-se um lugar a esses criadores “ingênuos”. Dois anos depois, surge o livro dedicado aos “três primitivos”, redigido por Rubem Braga, compreendendo o sambista Heitor dos Prazeres, “pintor desse mundo de operários e malandros onde nasce o samba do Rio”, o caipira José Antônio da Silva, “intérprete de temas exclusivamente rurais”, e o Velho Cardoso, “pequeno-burguês salvo por um curioso surrealismo”: “ficamos humildes perante esses artistas humildes que talvez possam, em sua ingenuidade, dar lições úteis a todos”.[8] Heitor dos Prazeres era profissional de vários ofícios, no Rio de Janeiro, começou a pintar quadros por volta dos quarenta anos de idade, em 1937, com finalidades decorativas, expondo pela primeira vez em 1942, em Belo Horizonte. Foi “descoberto” pelo crítico Carlos Cavalcanti.

As histórias de artistas provenientes das classes populares são mediadas por membros do campo artístico, que lhes possibilitam o ingresso e adjudicam sua posição. Nas décadas de 1960 e 1970, ocorreu um florescimento de “ingênuos”, como se pode observar no livro de divulgação da história da arte brasileira organizado por Pedro Manuel, no qual a palavra “descoberta” é uma constante.

4. A questão dos limites: autoria e autenticidade

O problema da recepção das artes populares pelo campo artístico passa pelos temas de autoria e autenticidade. Em 1950, a conceituação de Mário Barata sistematizava o de-

bate europeu e caracterizava o objeto da história da arte brasileira. Dizia: "o artista ou, melhor, artesão popular faz parte da vida comum do grupo e dele recebe as técnicas e a encomenda do seu trabalho". Em geral, as peças não são assinadas, tendo em vista a inutilidade dessa marca pessoal em tais obras.

Em que medida um pintor é popular? Na proporção de sua ingenuidade e autodidatismo ou na de sua funcionalidade no seu próprio meio? Não há a menor dúvida de que o é na segunda hipótese.

> O pintor de *ex-votos*, de alguns estandartes de irmandades do interior ou de ranchos carnavalescos é popular.
>
> O artista que já teve contato com os meios eruditos para sentir a necessidade de comprar telas e fazer trabalhos a óleo, não destinados a um uso imediato no seu meio, é um autodidata, mas sua pintura já saiu do círculo das artes populares. [...]
>
> Sua pintura pode ser classificada como ingênua ou de autodidata, mas, cientificamente, não se inclui *in totum* no folclore.[9]

Vinte anos depois, Renato Almeida, quando diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e Presidente da Comissão Nacional de Folclore, sustentava o problema da autoria nas "artes plásticas folclóricas": "Se nas outras manifestações a aceitação coletiva se mostra evidente, nas artes populares o seu processo se complica, porque a colaboração do meio não é material, senão de ordem psicológica. [...] Podemos dizer que as mãos são do artista, a criação é da coletividade".[10]

Na compreensão de Almeida, as artes plásticas possuem uma unidade indissolúvel "entre as constantes da obra, devido mesmo a seu material e instrumentos de trabalho, e à emoção do artista individual". As invenções individuais tornam-se parte da tradição coletiva. Para esse autor, a escultura religiosa é um objeto marcante da produção plástica das classes populares, sobretudo representada na longa tradição dos santeiros ou imaginários, "na ingenuidade do talhe, do modelado ou do colorido".[11]

A pintura, por sua vez, representa o limite entre a criação coletiva e a criação pessoal:

> A pintura do nosso povo é de suas artes a mais pobre e, a não ser na decoração de objetos, onde o sortilégio não raro é da cor, o pintor folclórico brasileiro tem fraca inventiva, tanto que só aparece em alguns *ex-votos* e certos quadros religiosos, estandartes e bandeiras, às vezes de uma ingenuidade que invejariam os mais sutis dadaístas. Não lhe falta sentido de composição, de desenho ou de colorido, como provam as decorações de cerâmica, mas a

> pintura não oferece campo às atividades funcionais, específicas do folclore, e o povo só faz as coisas com destino, ignorando o ato gratuito.[12]

A concepção contida nestas palavras indica sua vinculação histórica no sentido da arte como atividade desinteressada, em oposição às manifestações populares interessadas. Esse esquema guarda a distinção entre artes maiores e menores, revelando-se ideológico na apropriação das obras populares. Essa concepção abriu o campo para o pintor definido como "ingênuo", um artista popular cuja pintura não seria utilitária e sua autoria reconhecida. Não obstante, essa situação limítrofe é sintomática da contradição que abriga.

Na década de 1960, Clarival do Prado Valladares esboçou três categorias de artistas: 1) "primitivos-genuínos" ou autênticos; 2) primitivos-genuínos tornados artistas conscientes; 3) "primitivistas" ou "ingênuos". Para ele, o interesse por estes últimos provém de um público de sentimento romântico, de classe burguesa. O artista que conscientemente absorve os caracteres do primitivo-genuíno é chamado "primitivista", "*naïf*" ou "ingênuo". Um primitivo autêntico pode-se tornar primitivista quando conduz sua obra pelo gosto do consumidor.[13]

Interessa reter a crítica que possibilitou a Valladares distinguir "primitivos" e "ingênuos", cuja baliza é a profissão e o "esforço de habilitação", independente de origem social ou formação. O espaço plástico dos ingênuos seria de "fácil e imediata comunicação da intenção poética, geralmente lírica e evocativa de ambientes e cenas de um passado recente", "capaz de se acomodar aos demais elementos da residência burguesa", ao mesmo tempo em que pratica boa vizinhança com outras obras de arte, sem jamais transcender da narração, do processo descritivo de cenas e ambientes. Os ingênuos utilizam a técnica e a temática dos primitivos-genuínos, porém, "destituídos do nível e da qualidade exigíveis para uma conceituação rigorosa". E conclui: "O rótulo de ingênuo confere-lhe trânsito livre, até diante da crítica, e dessa maneira acaba surrupiando a atenção, o mercado e respeito que são naturalmente devidos ao profissional".[14]

5. Conclusão

A noção de ingenuidade na história da pintura popular brasileira, entre a conceituação de Barata e os anos 1970, apresenta pelo menos dois pontos de tensão.[15] Primeiro, ao abrir-se à participação de membros de origem social diversa, o campo da arte ingênua deixou de abrigar apenas o restrito círculo de artistas populares dedicados à pintura. Assim, perdia seu referencial junto às classes populares e tornava-se aquilo que Frederico Morais chamou de "massa informe de *primitivistas*".[16] O segundo ponto concerne à própria expressão artística das classes populares. A arte ingênua tornou-se um gênero pictórico no qual não se traduziam as categorias da experiência estética popular, mas um esquema técnico e temático; a pintura de cavalete, realizada em cores primárias sobre

tela, representando cenas de vida campestre, com festas populares, casarios, fazendas, entre outras, na representação de um país idílico. A arte propriamente popular, pelo contrário, manifestava-se em um espaço plástico dinâmico que garantia a autoria individual e interpelava essa forma de representação.

Por exemplo, o aparecimento de artistas tais como Geraldo Telles de Oliveira, Poteiro, Eli Heil, Rafael e Emygdio, nas décadas de 1960 e 70, evidenciava aquilo que Mário Pedrosa considerou ser uma ampliação do campo cultural brasileiro.[17] Em 1973, Barata observava como uma simpatia da nova geração brasileira o interesse pela "arte indígena" e do "povo comum", num sentimento de nacionalidade dos jovens.[18] Naquele momento, *Art Brut* (Arte Bruta) designava uma coleção de obras formada por Dubuffet, contemplando peças de marginais de todo tipo, internos de hospitais psiquiátricos, mendigos, entre outros. No Brasil, Walter Zanini e Annateresa Fabris assumiram os riscos de propor a idéia de uma Arte Incomum, para a Bienal de 1981, provocando uma tensão na cisão histórica entre "pintura ingênua" e "pintura psicótica". Naquele ano, no auditório do MAC-USP, dentre os debates e conferências, uma mesa redonda coordenada por Zanini, intitulada "Dubuffet e a descoberta da Arte Incomum", contou com os historiadores da arte Annateresa Fabris e Mário Barata.

Frente às transformações nas categorias artísticas populares, como o professor Barata formularia uma conceituação para a pintura ingênua? No ensaio sobre Djanira, ele sustentava a emergência dessa pintora entre dois mundos, o da criatividade popular e o contexto do modernismo, para notar que Djanira não fazia surgir apenas o folclore como tema, mas "a própria irradiação de valores que ela infunde na imagem desse fundo de vida popular". Essa passagem enigmática fornece alguns sinais.[19]

Para o historiador, nas décadas de 1940 e 50, Djanira ocupava uma posição "singular" na arte brasileira: "seu pretenso primitivismo é o primitivismo de grande parte do espírito moderno".[20] No entanto, ela não era onírica, nem no sentido de Chagall, nem no de Rousseau, mas promotora de um "realismo moderno". Como os primeiros primitivos, está ligada às coisas do Brasil, não obstante, nela nota-se o impacto da percepção da imaginária barroca. O mundo da representação, nas cenas campestres ou urbanas, acentua "as estruturas das coisas e dos seres, intensa e intencionalmente".[21] Assim, Barata afirma o "não-primitivismo" da artista e circunscreve o campo dos "ingênuos".[22] Estes últimos, referidos em sua "autenticidade popular" e "sua imagem fixada sempre nos mesmos termos", distinguem-se do realismo de Djanira que estabeleceu "uma linguagem especial, dentro dessa conquista do visível moderno no Brasil".[23]

O mundo em Djanira não era captado com fixidez, mas com "traços livres e múltiplos". Três anos antes da morte, em *Mina de Ferro*, Djanira conscientemente alcançara alta qualidade pictórica, em um "sobressalto de energia vital". Para Barata, a obra de Djanira constitui-se "como um processo ao mesmo tempo orgânico, como sistema que se fez,

se organizou e se estabeleceu, e estruturado, como imagem, dentro das características de sua época".[24] O enigma da irradiação da vida popular, do qual falava Mário Barata, diferencia assunto e energia na imagem pictórica. Ao fazê-lo, a obra de arte emerge da ordem das coisas físicas para se tornar também uma ordem vital. Com estas palavras, indiretamente Mário Barata nos indicava outros horizontes para pensar a história da arte popular, abrindo-nos para o ser da própria pintura.

---

[1] BARATA, Mário. Conceito e metodologia das artes populares. Separata de *Cultura*, n. 3, Rio de Janeiro, MES, Serviço de Documentação, 1950, pp. 27-46.
[2] Mário Barata havia proposto o debate acerca do duplo problema da arte popular, como reprodução retardada da arte de elite ou como valor autêntico, para a IV Reunião Plenária da Comissão Internacional das Artes Populares, cf. *Ibidem*, nota 5, p. 45.
[3] CHAMPFLEURY. *Histoire de l'imagerie populaire*. Nouvelle Édition revue et augmentée. Paris: E. Dentu Éd., 1886, p. XLVI.
[4] ANDRIOLO, Arley. A significação das obras populares no campo da História da Arte. In: RIBEIRO, Marília Andrés e RIBEIRO, Maria Izabel Branco (orgs.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 51.
[5] Citado por LHOTE, André. *La peinture: le coeur et l'esprit suive de parlons peinture*. Paris: Ed. Denoël, 1950, p. 315.
[6] *Ibidem*, ps. 315-316.
[7] CASTRO, Márcia de Moura. As tábuas votivas do ciclo do ouro. In: *O universo mágico do Barroco brasileiro*. Curadoria Emanuel Araújo. São Paulo: SESI, 1998, p. 340.
[8] BRAGA, Rubem. *Três primitivos*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional – MES, 1953, p. 3.
[9] BARATA, *op. cit.*, 1950, p. 32.
[10] ALMEIDA, Renato. Artes plásticas folclóricas. *Revista brasileira de Folclore*, ano 10, n. 27, mai.-ago. 1970, pp. 99.
[11] *Ibidem*, p. 100.
[12] *Id.*, p. 103.
[13] VALLADARES, Clarival. Primitivos, Genuínos e Arcaicos. *Cadernos Brasileiros*, ano 8, mar.-abr., n. 2, 1966, p. 41.
[14] *Ibidem*, p. 42.
[15] ANDRIOLO, Arley. O silêncio da "pintura ingênua" no ateliê psiquiátrico. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 22, n. 2, 2006, pp. 227-232.
[16] MORAIS, Frederico. Toda a arte é incomum. *Ele & Ela*, Rio de Janeiro, nov. 1981, p. 105. Grifo no original.
[17] PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 254.
[18] BARATA, *op. cit.*, 1973, p. 139. Seria interessante pontuar a possível leitura de Mário Barata do livro do psiquiatra Osório Cesar, *A expressão artística nos alienados* (1929), cujo teor polêmico permeou o debate acerca do ingresso de artistas populares no campo artístico. Cf. FERRAZ, Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998, p. 48.
[19] BARATA, Mário. *Djanira: época, vida e obra*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1985, p. 23.
[20] *Ibidem*, p. 24.
[21] *Id.*, p. 26.
[22] *Id.*, p. 24.
[23] *Id.*, p. 29.
[24] *Id.*, p. 28.

Necessidade urgente (ainda oportuna?)
Mário Barata e arte afro-descendente no Brasil

Roberto Conduru

(UERJ; CBHA)

O texto foca em "A escultura de origem negra no Brasil", texto publicado por Mário Barata em 1957, no qual ele se vincula à trama historiográfica da dita arte afro-brasileira analisando esculturas pertencentes a coleções privadas e públicas em conexão a: textos de referência; diálogos com artistas, críticos e comerciantes; visitas a museus, mercados e terreiros religiosos.

Mário Barata; História da Arte; Afro-brasilidade.

The text focuses on "A escultura de origem negra no Brasil" (The sculpture of black origin in Brazil), a text written by Mário Barata in 1957, in which he links himself to the historiography of afro-brazilian art analyzing sculptures in private and public collections in connection to: reference texts; dialogues with artists, critics and dealers; visits to museums, market-places and religious terreiros.

Mário Barata; História of Art; Afro-brasility.

Em homenagem a Mário Barata, vale apresentar uma leitura de um texto algo excepcional, pela temática, dentro de sua obra. Seu título é "A escultura de origem negra no Brasil" e foi publicado na 9ª edição da revista *Arquitetura Contemporânea*, no Rio de Janeiro, em 1957. Com esse texto, Barata se conecta à trama crítico-historiográfica dedicada a analisar obras, práticas e instituições vinculadas às questões resultantes do confronto entre arte e afro-descendência no Brasil.

Mário Barata expõe suas reflexões citando outros autores, no Brasil e no exterior, que se dedicaram à arte da África e à dita "arte afro-brasileira": Nina Rodrigues, Luís Saia, Manoel Querino, Madeleine Rousseau, Karl Kjersmeier. Além da interlocução com textos produzidos anteriormente, o autor constrói seus questionamentos e interpretações por meio de análises de determinadas obras pertencentes a coleções privadas e públicas, de indivíduos (Nina Rodrigues, Artur Ramos, Mário de Andrade, Mário Cravo Jr.) e instituições (Museu da Bahia, Museu Histórico Nacional, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Museu Nacional da UFRJ, Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro).

Especial relevância têm os indícios do método de pesquisa do historiador, o qual não é exposto analiticamente, mas revelado, aqui e ali, ao longo do texto. Pois são indicados, discretamente, seus diálogos com artistas, como Mário Cravo Jr., críticos, como o escritor Mota e Silva e Magalhães Corrêa, diretores de museus, como Heloísa Alberto Torres, e comerciantes, como o vendedor do mercado na Praça Cairu, na Cidade Baixa em Salvador,

com o qual ele diz ter comprado “em abril de 1946, (...) um belíssimo [Exu], de pé, alto (34 cm) com elementos de segurança plástica ligada à qualidade artística africana”. Além de evidenciar como Barata admirava e incluiu essas peças em sua coleção, ao informar que esse vendedor se recusou a dar-lhe o endereço do autor da peça que adquiriu, ele deixa perceber como pretendia chegar ao produtor da obra adquirida, bem como a posição de intermediário do comerciante. Também aflora a importância para essa sua reflexão de suas visitas a exposições, como a que menciona, embora sem dar maiores referências, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, em 1947. Sobressaem, contudo, suas visitas aos mercados, como o já citado na Praça Cairu, no qual ele esteve presente ao menos uma vez mais, em 1950, quando comprou outra peça de Exu, conforme relato contido no texto. Apesar de falar em terreiros, não oferece indicações de que os tenha freqüentado.

Assim, é possível dizer que, em um texto com algumas menções aos campos da Etnologia e da Antropologia, há uma discreta aproximação com a etnografia como método de estudo da arte. Mais especificamente, uma etnografia do comércio de itens referentes às religiões afro-descendentes no Brasil, pois, no referido mercado, Barata não estava atento apenas às peças, mas também ao processo de venda e compra das mesmas. Observando que, diferente do que lhe dissera Mota e Silva, “a venda no mercado é em parte para turistas. Somente em parte, pois vi negras comprando colares e vários objetos”, faz ver que o mercado era, como muitos similares ainda são, direcionado a diferentes públicos.

O estudo é mais circunscrito do que seu título leva a presumir. No campo da escultura, a análise se restringe quase integralmente à produção vinculada às religiões de matrizes africanas no Brasil, em particular ao Candomblé, sobretudo na Bahia, mas também no Rio de Janeiro. Contudo, ele não deixa de falar de ex-votos, de cerâmica popular e da produção de arte católica por africanos e afro-descendentes, os quais são tipos que usualmente constituem o *corpus* analítico de análises críticas da “arte afro-brasileira”. O que evidencia como, ao dirigir seu olhar crítico à “escultura de origem negra”, se concentra nas relações entre afro-descendência, arte e religião. Ao final do texto, ele deixa perceber uma visão de maior amplitude ao dizer que “o terreno é muito mais vasto”, incluindo outros tipos de peças usadas nas religiões afro-descendentes, bem como o uso de “tradições estéticas africanas” no carnaval e em festas populares, que “foram e são em parte repositório dessa experiência plástica”.

Em um texto claramente vinculado ao Historicismo, coordenadas de espaço e tempo são evocadas a todo instante para pensar obras e processos. Daí a preocupação constante em diferenciar culturas e demarcar regiões, na África e no Brasil. O tempo aparece mais como fator de transformação dos estilos africanos, especialmente fator para pensar dúvidas irresolvidas. Pois culturas e regiões são conectadas à questão do estilo, que é um elemento crucial nessa interpretação do autor.

A esse respeito, Barata precisa seu foco ao dizer: “Nesse estudo encaramos o aspecto estilístico da escultura de figuras”. O texto é pontuado por referências a “características formais”, a “dados formais”, como elementos delimitadores do estilo. Contudo, cabe ressalvar sua compreensão de que o estudo da arte comporta mais do que a análise formal. Ele menciona o problema das “condições econômicas e técnicas de (...) fabricação”, fala em “sentido de beleza”, em “tendências estéticas”, e afirma que “além dos aspectos estilísticos deverá ser examinada a função que as peças de origem negra exercem na vida do grupo ‘racial’ ou de toda a sociedade”.

Sobre a arte da África, de saída, é importante ressaltar como Barata defende o estatuto do pensamento visual frente a outras modalidades de expressão das mentalidades e de constituição do aparato físico-simbólico da vida humana. Como ele diz: “Não é só a literatura, oral ou escrita, que exprime uma cultura, de um sistema de vida com técnicas determinadas, no conceito antropológico. A criação plástica é uma expressão de cultura tanto quanto visão estética do mundo”. O que implica dizer que, contrariamente ao preconceito existente em relação às sociedades africanas, Barata as pensa afastando a idéia de primitivismo e seus nefastos corolários.

Inicialmente, Barata apresenta a África articulada a parte da Oceania, seguindo a tendência ainda em voga de associar essas regiões como unidade socioculturais. Ele as unifica em função de a negritude ter realizado nessas regiões “uma das mais impressionantes obras plásticas humanas”. Assim, persiste um resquício de estética racial, pois parece que as “tendências estéticas do negro” têm uma coesão que deriva não de uma unidade cultural dos grupos sociais nessas regiões e sim de uma etnia presente nesses continentes.

Contudo, tanto a conceituação antropológica, quanto a análise estilística conduzem Barata à multiplicidade na apresentação da arte da África. No seu dizer: “No velho continente as concepções plásticas diferiam um pouco de região para região, havendo nitidamente vários centros de estilos e três tendências dominantes”.

A primeira é a tendência realista, que ele considera “complexa e elástica, pois vai dum quase classicismo, pela regularidade e harmonia de expressão (...), até um realismo moderado, às vezes expressionista”. Barata indica a sua presença na arte antiga dos Ioruba, Gêge, Ashanti e outros povos, na região do Benin, da Nigéria e da Costa do Marfim. Para Barata, essa “elástica tendência realista” também foi produzida por povos do Gabão, do Congo, de Cabinda, de Angola.

Barata não especifica a segunda tendência, geométrica; apenas indica sua presença na região “do Sudão Francês, indo até o norte da Nigéria, incluindo os povos Dogons, Bobos, etc.”. A terceira tendência é a expressionista, que ele vê como “mais recente, (...) parecendo forma secundária de arte, podendo resultar dum contato entre as duas primei-

ras". Ele indica sua presença em "inúmeros povos da África Ocidental e da Equatorial". Contudo, como, à exceção dos Mandês, esses povos não foram trazidos forçadamente ao Brasil pelo tráfico negreiro, Barata diz poder concentrar seus estudos "sobre certos centros".

O que permite entender porque sua breve apresentação da arte na África se concentra na África Ocidental e na Equatorial, quase configurando a imagem de uma "África brasileira", uma África em função do Brasil, delineada conscientemente a partir das relações entre certas regiões sócio-culturais. O que ajuda a compreender a polaridade por ele estabelecida, conectando povos e tendências artísticas: "Em arte os sudaneses propriamente ditos se opõem aos gêges iorubas reunidos aos bantus".

A divisão da arte na África nas tendências realista, geométrica e expressionista também parece pautar-se em modos de estruturação da arte na modernidade nas vertentes do Realismo, Racionalismo e Expressionismo. O uso dessas vertentes, que são pensadas como tendências estéticas universais, segue a prática crítica e historiográfica de inclusão de práticas e objetos de culturas africanas e, por decorrência, aqueles vinculados à problemática sócio-cultural afro-brasileira, no campo maior da Arte e no domínio específico da arte moderna.

Quando foca na "arte dos negros" no Brasil, Barata destaca, inicialmente, dois aspectos. O primeiro é a presença da mesma só no Brasil, "de toda ou grande parte da América do Sul", seguindo a tendência de minimizar a presença africana nessa parte do continente. A segunda é constituída pelas "características formais de estilo negro".

Em seguida, toca no "problema inicial de diferenciar as peças trazidas por um intermediário ou pelos próprios escravos, das feitas aqui no país por africanos e seus descendentes". A seu ver, a "análise histológica das madeiras" poderá comprovar que algumas peças foram feitas no Brasil. Após se valer de análises históricas e antropológicas, oferece sua visão do problema: "Na 2ª metade do século XIX e possivelmente primeiros anos do século atual, as esculturas de orichás ou ochês eram, em parte, importadas da África e em parte feitas aqui por africanos, conservando – ao máximo – os caracteres estilísticos originais". No seu entender, essa conservação era facilitada "pela existência de modelos e pelas exigências do culto e da tradição que fixavam muitos dados formais dos objetos". Além da forma, fala na "conservação de certas técnicas artísticas ligadas, sobretudo, aos cultos religiosos de origem africana".

Nesse sentido, um de seus objetivos é a "comparação de suas transformações com as da vida religiosa". Tópico sobre o qual propõe questões:

> Terão predominado as formas de culto e as plásticas da mesma origem? O sincretismo religioso ter-se-á efetuado nos mesmos planos do escultórico? O

> abandono de tradições plásticas terá sido mais rápido do que o das religiosas? Seus contatos com a cultura branca ou – caso a averiguar – com a indígena, terão produzido resultados paralelos ou semelhantes? A arte negra terá tido menor influência nas artes populares e na nossa cultura que a religião?

Ou seja, sua abordagem da "dinâmica da arte negra no Brasil" não produz homologias e consonâncias, pois se baseia nas fraturas e heterogeneidade deflagradas pelo sistema escravista que vinculou indissociavelmente África e Brasil.

O que nos conduz à questão que revolve o texto: as conexões entre a arte produzida na África e no Brasil por africanos e afro-descendentes. O que ajuda a entender a questão da origem, presente no título e no título da segunda parte do texto. Uma das questões de Barata é: "a que tipo de arte africana se filiam as peças" produzidas no Brasil? "Com que centro de estilo de escultura negra africana se relacionam"?

Sobre a predominância do estilo ioruba, Barata levanta questões para essa ascendência: "O comércio com a Nigéria terá sido mais fácil no século XIX? O culto nagô terá requisitado essas esculturas?" Pergunta que não deixa de responder: "Possivelmente, sim". Embora não deixe de observar que "outros estilos aparecem e poderão ser identificados na medida em que estes estudos se aprofundarem", oferecendo exemplos. Ao apresentar a tendência geométrica, Barata cita a interpretação de Madeleine Rousseau, para quem "a orientação geométrica parece também manifestar-se nos lugares em que o negro entrou em relação ao branco". Barata observa que "na área brasileira o fenômeno foi múltiplo e diferente". E diz: "É nos exus de ferro batido que a tradição 'geometrizante' da arte negra melhor se conservou".

Barata também questiona "a que época pertencem" as peças que constituem o *corpus* de análise da "arte dos negros". "Que distância de tempo haverá entre as [peças produzidas em África e no Brasil]?" Ele afirma ser "necessário datar algumas das peças para servirem de estacas na compreensão das mudanças estilísticas operadas aos poucos". De pronto, pode-se fazer uma pergunta: porque seria necessário datar apenas algumas peças? Por que não todas? A imagem das estacas faz pensar na História da Arte como um edifício, metáfora arquitetônica que sugere um entendimento do ofício do historiador como algo não natural, como uma construção humana socialmente condicionada por ideais, técnicas, vontades e até desejos. E Barata se pergunta: "Como datar essas peças?" Respondendo que "talvez seja tarde, mas todo o pesquisador que encontrar peças de origem negra deve esforçar-se por encontrar documentos ou informações que precisem a época de sua factura." E arremata: "O evolver desse estilo, no Brasil, os resultados da aculturação ficam melhor apreciados com a segurança cronológica fornecida por esse elemento". Preocupação com mudanças processadas no espaço e no tempo que permitem ver como ele está interessado na "dinâmica da arte negra no Brasil, suas transformações e sua contribuição a uma arte brasileira".

Assim, apesar de entender que “a maioria das peças (...) é ligada aos cultos que também sobreviveram”, Barata ressalta que “outras correspondem à necessidade de hábitos, tradições culinárias, indumentária, etc.” E, como outros autores, conecta a “arte dos negros” ao campo da arte popular, ao dizer que “a grande influência da arte de origem Africana no país (...) teve por conseqüência o aparecimento de uma série de núcleos de artistas populares, realizando esculturas em que as tendências estéticas do negro são predominantes”. De onde emerge a imagem da sobrevivência, seja em redutos socio-culturais, como as religiões afro-brasileiras, seja por difusão em hábitos entranhados no cotidiano da vida, especialmente nos segmentos populares da população brasileira.

O que conduz à problemática social. Mário Barata pensa a escultura afro-descendente no Brasil apontando os problemas com os quais se depara. Tanto as questões propriamente artísticas, quanto problemas enfrentados por quem se dedica a analisá-la em função das condições sociais de quem a produz e consome.

Assim, desde o início até o fim do texto, fala, de modo um tanto dramático, de uma oportunidade ainda existente: “Ainda resta uma oportunidade de conhecer a criação plástica do negro no Brasil e de estudar-lhe as transformações depois de seu contato com a cultura do branco”. Apontando a insuficiência de estudos dedicados ao tema por ele focado, propõe a produção de “um cadastro fotográfico”, “um *corpus sculptorum*”, com as peças existentes em coleções particulares e públicas no Brasil e a publicação do mesmo em livro, classificando-as “pela origem, função, dados locais”, comparando-as entre si e com outras existentes, na África e no restante do mundo, em coleções de museus e publicações.

Oportunidade que as entrelinhas do texto revelam ser, na verdade, uma necessidade. Em sua avaliação, naquela altura, “talvez [fosse] tarde” para estudar essa produção. Mas não deixa de ser curioso como essa oportunidade era, também, efetivamente, uma oportunidade. Primeiro, devido à potência do que então era produzido, como a peça de Exu que ele adquiriu no mercado da praça Cairu, sobre a qual ele afirma: “Fazer uma arte dessa em 1950 mostra o vigor que ainda tem a expressão do negro baiano”. Esse estudo era oportuno, também, em função da condição tardia, da urgência dessa necessidade, pois, apesar do atraso de 50 anos, ao ver dele havia melhores condições para conhecer a “escultura de origem negra no Brasil”. Comentando os trabalhos de Nina Rodrigues e Luís Saia, Mário Barata diz que “não tiveram os meios de aproveitar todo o material existente pelo Brasil afora, então em via de declínio ou mudança”. O que sugere pensar que avaliava as condições de seu tempo como mais favoráveis do que as de antes, e ajude a entender porque diz se referir a essa oportunidade “com otimismo talvez improdutivo”. Sua visão de que a “arte dos negros” estava “em via de declínio ou mudança” é interessante. Se Barata não se pauta pelo purismo, uma vez que valoriza justo o encontro da “criação plástica do negro” com a “cultura do branco”, supõe que esse encontro mudou e até declinou a partir de um determinado momento. Seu juízo de valor parece defender, assim, um tipo de miscigenação artístico-cultural que se perde a partir de um momento.

Momento que não é por ele especificado, mas, conforme suas indicações, pode ser balizado a partir das atuações de Nina Rodrigues e Luís Saia, ou seja, no fim do século XIX e na primeira metade do século XX, portanto, no período posterior ao fim da escravidão legalizada, no processo de decréscimo dos influxos entre África e Brasil.

Pouco mais de 50 anos depois da primeira publicação do texto, é possível afirmar que, apesar de tudo o que foi escrito e constituído institucionalmente, permanece a necessidade de conhecer melhor as relações entre arte e afro-descendência no Brasil. É possível perceber um volume maior de publicações e exposições, mas, como de resto na história da arte no Brasil, pouco está sedimentado. O que não é de todo mau, nem deixa de ser coerente com o estado de crítica permanente que pauta certas tendências historiográficas na Era Contemporânea.

O que implica reiterar a necessidade de estudos sobre a dita "arte dos negros". Mas fica a pergunta: qual é a oportunidade atual de conhecer e pensar as relações entre arte e afro-descendência no Brasil? Parafraseando Mário Barata, invertendo simetricamente sua colocação, talvez seja necessário, hoje, um "pessimismo produtivo". Talvez, desacreditar em vigores, potências, tomar a idéia de impureza de modo radical, e seguir os métodos esboçados por Mário Barata, fazendo confluir reflexões estéticas, históricas (embora problematizando o Historicismo) e antropológicas, na pesquisa com acervos e práticas de museus, coleções privadas, terreiros e mercados populares.

Para concluir, vale destacar um comentário de Mário Barata: "É curioso o efeito forte que produz entre os negros brasileiros a apresentação de fotografias de esculturas africanas, publicadas em livros de arte. Parece que essa forma plástica ainda simboliza nitidamente o que há de africano, e mesmo de proibido, nos cultos afro-nacionais". Para quem se dedica a pesquisar, escrever, expor e falar sobre as relações entre arte e afro-descendência, é importante destacar como, ainda hoje, é emocionalmente forte o efeito da abordagem dessa problemática junto aos afro-descendentes no Brasil. O que ajuda a entender sentidos sociopolíticos no estudo da "arte negra" no Brasil.

Sobras:

"Às vezes é difícil fazer curvar ou fazer desaparecer as tendências plásticas de um povo ou de uma classe". Negros libertos dos portugueses – "passaram a um fetichismo mais primitivo que antes". Destruição feita por missionários
Deixa observações:

> "a) a que tipo de arte africana se filiam as peças; b) serão produzidas por homens dessa origem ou de outras; por que aconteceu isso? c)As funções são novas ou ainda as antigas. Quais? d) Época. Condições econômicas e técnicas de sua fabricação. e) caracteres formais. Sentido de beleza".