

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**A transferência da
tradição Clássica
entre Europa e
América Latina**

Poéticas pictóricas do tempo: paisagens, anacronismos e ruínas entre Europa e Américas

Dayane de Souza Justino

Mestranda / UFU

Renato Palumbo Dória

UFU

Resumo

A pintura ruinísta atinge seu ápice na Europa do século XVIII como aviso moral e sintoma de uma angústia cultural, em alegorias compósitas entre a paisagem e a história, evidenciando os desgastes da matéria arquitetural. Nas Américas as ruínas ensejarão outros olhares e interpretações. Na pintura brasileira as tópicas gerais da paisagem assumirão importância crescente, chegando a uma produção contemporânea que reafirma, anacronicamente, novas *poéticas das ruínas*.

Palavra Chave

Anacronismo; pintura; ruína

Abstract

The ruinísta painting reached its apex in eighteenth-century Europe as a warning symptom of a moral and cultural anxiety in allegories built up on the landscape and history, showing the weakness of the architectural field. In the Americas the ruins will motivate other interpretations and looks. In the Brazilian painting, the general topic of landscape will assume increasing importance, reaching a contemporaneous production that reaffirms, anachronistically, new poetics of the ruins.

Keywords

anachronism; painting; ruins.

Pensar hoje as poéticas pictóricas do tempo é pensar a sobrevivência da ruína, em conjuntos transversais de imagens e fragmentos heterocrônicos nos quais embaralham-se, em diferentes camadas de memória, as tradições representacionais e as dicções contemporâneas. Idéia de sobrevivência que tanto implica na pintura como passado, com seu lugar na tradição histórica, como também na passagem e evocação do tempo como seus problemas poéticos, enfrentados na contemporaneidade pelo cruzamento de procedimentos pictóricos e outros dispositivos imagéticos (da fotografia e cinema à instalação e aos meios digitais), renovando-se as poéticas pictóricas do tempo e da ruína. Contexto no qual muito das tradições da imagem retornam, levando-nos a rever o próprio conceito de *anacronismo*, com a ressignificação contínua de antigas formas, tanto em pinturas-objeto quase cenográficas (simulando fragmentos de superfícies arruinadas), quanto em processos de apagamento nos quais as camadas pictóricas são também referências às camadas de tempo e memória, incorporando tanto as marcas históricas e culturais quanto as dimensões biológicas do tempo: ele também *artista*, ele também *escultor* pelos sedimentos e pátinas que deposita sobre as coisas, pelos desgastes que provoca nos seres. Interseção de processos humanos e naturais da qual deriva uma pintura matéria e vitalista, com seus campos de rastros e perdas, seus campos de batalhas, ambíguos por uma insubmissão e desordem apenas aparentes, em superfícies investidas de nostalgias fabricadas, deslocando simbolicamente experiências interligadas de distintas temporalidades. Pintura matéria que se quer viva, orgânica, em movimento, condensando presente, futuro e passado como “[...]fluxo contínuo da realidade ou da existência”, ou ainda como “[...]o puro presente”¹.

Haverão outras possibilidades de se articularem poéticas pictóricas do tempo, para além do narrativo e do alegórico, em experiências quase antagônicas, como as *pinturas de datas* de On Kawara: telas lisas e limpas, minimalistas e lógicas, em um contexto flexível quanto às próprias delimitações da pintura, a exigir uma crítica capaz de suplantar a genealogia e de, simultaneamente, lidar com o inescapável anacronismo das imagens contemporâneas. Âmbito no qual a mera eleição da linguagem da pintura já pode soar como equivocado, por seu imanente historicismo. Ainda potente contudo, a pintura se encontra não em contraponto, mas junto às práticas artísticas atuais, nas quais podemos identificar recorrências e possibilidades tanto da forma da *ruína* quanto da tópica mais vasta da passagem do tempo. Perdida contudo uma especificidade que pôde ser mantida somente até os limites do modernismo, a pintura operaria hoje no trânsito das linguagens, como presença a manifestar-se tanto sob o formato convencional da tela quanto através de outros dispositivos, inexistindo uma delimitação que a defina, como transparece no trabalho do alemão Frank Thiel, cujas fotografias-pinturas tratam dos desgastes e erosões das fachadas e interiores das arquiteturas modernistas, levadas, junto às utopias que as erigiram, ao abandono e ao escombro (ou mesmo condenadas a sobreviver como *memorabilia* no grande museu cultural que anuncia o século XXI).

1 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.617.

Novos ruinismos animados também pelo apego à dimensão estética da decadência das próprias linguagens – em um presente cético, descrente do progresso e hesitante quanto às possibilidades da própria história – mas pertencentes a uma extensa família de imagens, remontando à pintura ruinista do século XVIII, subgênero da pintura de paisagem européia que sofreria intensas metamorfoses e adaptações nas Américas, não ocorrendo neste caso apenas o transplante de uma tradição, mas o desenvolvimento de um outro olhar a partir do contato dos artistas europeus com os vestígios arquitetônicos frequentemente monumentais das civilizações precolombianas. Contexto de choque e encontro de civilizações no qual José Maria Velasco produz, no México, as telas *Pirâmide del Sol en Teotihuacán* e *Pirâmides del Sol y de la Luna en Teotihuacán* (óleos sobre tela de 1878), nas quais ambas construções figuram em tonalidades terrosas, dialogando com os ocres mais claros das áreas cultivadas, em superfícies arquitetônicas escalonadas recobertas pela mesma vegetação esparsa de seu entorno, ainda livres das sucessivas limpezas e restauros que sofreriam ao longo do século XX – chegando a atualidade mais como monumentos do espetáculo turístico do que como sítio histórico e arqueológico. No século XIX entretanto, confundindo-se a arquitetura destas pirâmides com o conjunto maior da paisagem de que tomam parte, estas edificações seriam percebidas e apresentadas, paradoxalmente, como *ruínas naturais*, e não como vestígios concretos da presença milenar, no vale do México, de uma complexa civilização². Promovido em 1877 a Professor de Paisagem e Perspectiva da Escola Nacional de Belas Artes na Cidade do México, posição na qual estimula os alunos a pintar diretamente da natureza, Velasco aprofundaria sua colaboração para a constituição de uma iconografia histórica e arqueológica mexicana produzindo ainda a tela *Baño de Nezahuacóyotl* (óleo sobre tela de 1878) e, já na esfera da história colonial, a tela *Ahuehuetl de la Noche Triste* (óleo sobre tela de 1885) – imagem do cipreste que Velasco figura como personagem central desta paisagem histórica, enfatizando a corpulência de seu tronco retorcido, em galhos-tentáculos centenários e resistentes, em diálogo com a arquitetura religiosa do entorno. Cipreste *de la noche triste* que é um testemunho e monumento vegetal de diferentes culturas e tempos, como signo e vestígio cósmico da ruína da própria conquista. Atenção para com as ruínas e vestígios que era, porém, anterior à colaboração do artista para com o Museu Nacional do México, como podemos verificar nas pinturas em que retratou as seguidas demolições de igrejas e conventos empreendidas pelo governo reformista de Benito Juárez, após a promulgação em 1859 das leis que decretavam a separação entre igreja católica e estado mexicano. Telas como *Patio del ex convento de San Agustín* (óleo sobre tela de 1860); na qual o claustro religioso recentemente profanado converte-se em cortiço; e *Templo de San Bernardo* (óleo sobre tela de 1861); teatro moderno da ruína, emergindo da igreja em demolição um inesperado proscênio, abrindo-se sobre a paisagem urbana em mutação.

2 Pinturas que seriam parte de um conjunto maior de obras análogas, realizadas no âmbito da colaboração entre José Maria Velasco e o Museu Nacional do México: instituição fundada em 1831 para o estudo da história natural e para a preservação das antiguidades mexicanas. Iniciada em 1877, esta colaboração começa com Velasco atuando como desenhista para o museu, no registro dos sítios arqueológicos, códices e esculturas pré-colombianas.

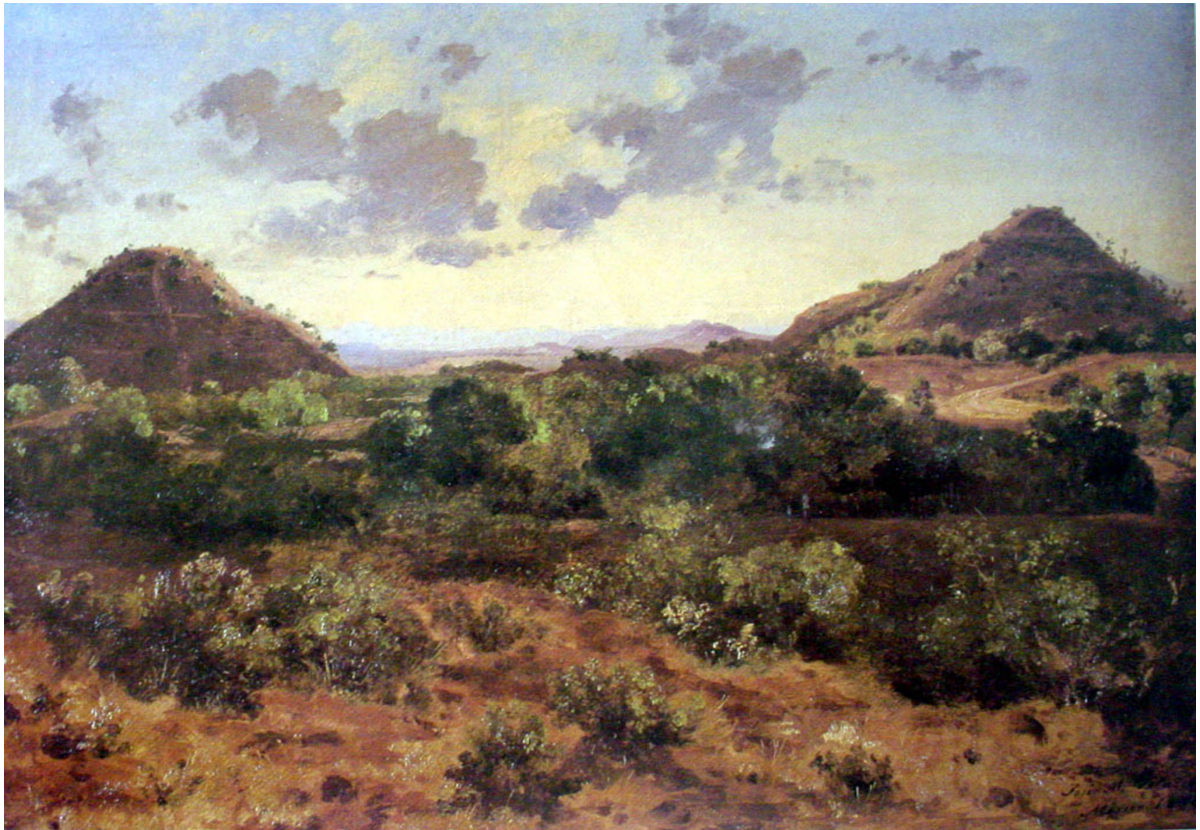
No Brasil a tópica da paisagem assumirá importância crescente ao longo do século XIX, não sendo possível, contudo, a constituição, como no México, de uma efetiva poética da ruína. *Mata Reduzida à Carvão*, por exemplo, óleo realizado em 1830 por Felix Emilie Taunay, nos remete a um outro tipo de olhar, numa paisagem sem passado, sem história, cujos clarões que se abrem em meio ao arvoredo apontam para a emergência do presente e para um porvir em plena marcha, no ritmo de uma nação em formação, que pensava nada dever aos originários habitantes de seu território, então compreendido como pertencente à floresta virgem a ser desbravada, sem fragmentos ou vestígios de complexos artefatos arquitetônicos nem grandiosos monumentos em pedra – únicos signos de civilização dignos para uma concepção eurocêntrica de cultura. Produtivo pode ser, porém, o exame das imagens que José dos Reis Carvalho realizou como pintor oficial da Comissão Científica de Exploração do Ceará, ocorrida entre 1859 e 1861 – aquarelas contemporâneas aos retratos de igrejas arruinadas realizados por José Maria Velasco no México. Cearense formado pelo neoclassicismo da Imperial Academia de Bellas Artes do Rio de Janeiro, onde foi aluno e colaborador de Jean Baptiste Debret, Reis Carvalho se revela aqui como estrangeiro em sua própria terra, plasmando imagens por princípio científicas, mas plenas de evocações românticas. Antropólogo da paisagem, Reis Carvalho focaliza nelas o desencontro, permeado pela natureza, entre a edificação colonial religiosa, já em desgaste, e a arruinada choupana indígena, erigida em barro, palha e madeira – signos arquitetônicos distintivos de culturas antagônicas, e cujo cruzamento produziria suas próprias fraturas e contínuas ruínas.

Aviso moral diante de modernidades vorazes, angústia ante o intangível: poéticas pictóricas da ruína e do tempo que fazem pensar a própria pintura como ruína viva e resistente, como muro de um outro tempo sobre a qual ainda se realizam novos apagamentos e inscrições. Parede constantemente “[...] *invadida, asediada por las fotos y los clichés que se instalan ya en el lienzo antes incluso de que el pintor haya comenzado su trabajo*”, sendo errôneo supor que o pintor ainda trabalharia sobre uma superfície *blanca y virgen*, pois ela “[...] *está ya por entero investida virtualmente mediante toda clase de clichés con los que tendrá que romper*”³. Linguagem da pintura que, com suas camadas não apagadas pelo modernismo, soa operar na contemporaneidade como um anacronismo em si mesma – numa contemporaneidade também anacrônica, plena de ritornelos e resiliências. Ritornelos talvez necessários por serem capazes de atuar como “[...] *centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos*”⁴. Agenciam-se e resignificam-se assim, na pintura contemporânea brasileira, as dimensões poéticas da ruína, seja de modo mais evidentemente figurativo e alegórico, como em Adriana Varejão (cujas pinturas-objeto recriam fragmentos de superfícies arruinadas), ou como em Daniel Senise, em processos de apagamento e desaparecimento cujos rastros, perdas e vazios operam como resíduos e fantasmas indiretos da passagem do tempo, ativando mecanismos de rememoração para além do formato “quadro”, distantes de qualquer purismo ou transcendência, vinculados a uma tradição cujo manan-

3 DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002, p.21.

4 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Acerca do Ritornelo”, in *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. p. 115.

cial de convenções e códigos foi desconstruído, fragmentado, havendo somente um fio a ligar as representações alegóricas do tempo anteriores ao modernismo aos novos modos pelos quais se vai significar e apresentar o tempo. Operação mais de retirada do que de justaposição de novas camadas, de escavação, sob a qual estão tanto os restos das tradições clássicas quanto os entulhos das utopias modernistas. Operação para a qual a ruína é um signo conveniente, indicando não apenas a melancolia diante do passado perdido mas também o fim do futuro, antevisto em 1796 na *Imaginary View of the Grand Gallery of the Louvre in Ruins*, de Hubert Robert (óleo sobre tela, hoje conservado no próprio Museu do Louvre) – cenário de um apocalipse romântico, no qual, apesar da destruição extrema, a arte haveria de sobreviver, ainda que também como vestígio e ruína a ser decifrada.



Pirâmides del Sol y de la Luna, 1878.
José María Velasco

Óleo sobre tela, 32 X 46cm, Coleção particular.